

Rohringer, Stefan (2016): Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule. ZGMTH 13/Sonderausgabe [Special Issue], 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>

© 2016 Stefan Rohringer



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 20/11/2016
zuletzt geändert / last updated: 31/05/2018

Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹

1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule

Stefan Rohringer

ABSTRACT: Der vorliegende Text bildet den ersten Teil der Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. Angestrebt wird eine Verknüpfung traditioneller Begrifflichkeiten der Formenlehre mit denen der Schenkeranalytik. Um nicht fragwürdige Setzungen insbesondere auf Seiten der Formenlehre-Tradition zu affirmieren, erscheint es geboten, zunächst diese Tradition in wesentlichen Teilen aufzuarbeiten. Die Konzentration auf Carl Dahlhaus' Beitrag »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax« bietet zudem die Möglichkeit, methodische Überlegungen in Rekurs auf den ›Idealtypus‹ bei Max Weber einzuflechten und den wichtigen Diskussionsbeitrag Wilhelm Fischers »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« von den Übermalungen zu befreien, die ihm durch die Schönbergsschule (und nicht zuletzt durch Carl Dahlhaus) zugefügt worden sind. Der zweite Teil des vorliegenden Beitrags wendet sich der ›Americanization‹ der deutschen Formenlehre-Tradition zu und diskutiert William E. Caplins Versuch, den für Dahlhaus zentralen Begriff der ›Funktionalität‹ auf die Formenlehre übertragen.

The present text forms the first part of the Prolegomena to a taxonomy of the formal types ›sentence‹ and ›period‹, which can be characterized as a linking of traditional concepts of *Formenlehre* with those of Schenkerian Analysis. However, an unconditional linkage of Schenkerian figures with concepts of the *Formenlehre* tradition runs the risk of countenancing questionable postulates, especially on the part of *Formenlehre* tradition, so it seems essential to re-evaluate this tradition (at least in its essential parts). In this context, reference is first made to Carl Dahlhaus' article »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax«. This also offers the opportunity of including methodological concerns with recourse to Max Weber's ›ideal type‹ and of freeing Wilhelm Fischer's important contribution »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« from the distortions it underwent in the Schoenberg school (and not least by Carl Dahlhaus). The second part of this article deals with the Americanization of the German *Formenlehre* tradition, and in particular with the work of William E. Caplin, who has taken on the task of transferring the Dahlhaus' concept of ›functionality‹ to the theory of musical form.

Der vorliegende Text bildet den ersten Teil der Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. Angestrebt wird eine Verknüpfung traditioneller Begrifflichkeiten der Formenlehre mit denen der Schenkeranalytik. Freilich scheint ein solches Vorhaben weder durch Schenkeranalytik noch Formenlehre nahegelegt.

Heinrich Schenker stand der Formenlehre seiner Zeit reserviert gegenüber. Im einleitenden Abschnitt zum Kapitel »Von der Form« aus *Der Freie Satz* heißt es:

Das Neue in der nachfolgenden Darstellung der Formen liegt in der Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes vor dem Hinter- und Mittelgrund.¹

Demgegenüber hinge die ›alte‹ Formenlehre – wie Schenker in Bezug auf die Sonatenform ausführt – »mit dem ›Motiv‹ zusammen und [ihre Begrifflichkeit sei] deshalb völlig unbestimmt«. Die herkömmliche »Theorie« verstehe »die Diminution nicht zu lesen«, behaupte »falsche Einheiten« bzw. »neue« und zerschneide »vorhandene«.²

Die Formenlehre wiederum, die sich als Folge des Aufstiegs der reinen Instrumentalmusik im 18. und 19. Jahrhundert etablierte, wurde im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig durch Arnold Schönberg und dessen Kreis geprägt. Schönbergs öffentlich geäußerte Kritik entzündete sich zwar an Schenkers diatonischem Harmoniebegriff. Aber auch dann, wenn die berühmte Anekdote, nach der Schönberg beim Anblick von Schenkers *Eroica*-Analyse³ »Wo sind denn meine Lieblingsstellen?« ausgerufen haben soll, nicht wahr, sondern nur gut erfunden sein sollte⁴, es würde kaum erstaunen, hätte Schönberg Schenkers Methode als ausschließlich reduktiv missverstanden: Sie scheint zum Verschwinden zu bringen, was für Schönberg als (motivischer) ›Gedanke‹ das Entscheidende war. So heißt es in einem am 20. April 1917 begonnenen Manuskript *Zur Formenlehre* gleich zu Beginn:

Die ersten Anweisungen über den (motivischen) Aufbau und die Organisation von Gedanken finden sich bereits im Kontrapunkt. Daher kann sich die *Formenlehre* darauf beschränken, auf das dort gesagte zu verweisen und es bloss kurz zu rekapitulieren.⁵

Schönbergs Kontrapunkt unterscheidet sich nicht minder von demjenigen Schenkers als seine Harmonielehre von derjenigen Schenkers; denn – so Schönberg – im »Kontrapunkt werden auch Sätzchen gebildet, die sich auf die Harmonielehre berufen.«⁶

Bewegung in das antipodische Verhältnis von Schenkeranalytik und Formenlehre brachte erstmals Felix Salzer, der in *Structural Hearing*⁷ zwischen ›form‹ im Sinne der ›neuen‹ Formenlehre Schenkers und ›design‹ im Sinne der ›alten‹ Formenlehre differenzierte. ›Form‹ galt ihm »as a principle of architectonic organization of the structure«⁸, ›design‹ »as the organization of the composition's motivic, thematic and rhythmic material

1 Schenker 1956, 200 (§ 306).

2 Ebd., 205.

3 Schenker 1930.

4 Vgl. die diesbezügliche Behauptung in Schachter 1999, 298.

5 Schönberg 1994, 11:10 (Hervorhebung original).

6 Ebd.

7 Salzer 1952.

8 Ebd., 223.

through which the functions of form and structure are made clear.«⁹ Im Gegensatz zu Schenker unterschied Salzer zwischen verschiedenen Formbegriffen: der ›structure‹ als ›inner form‹ und der ›outer form‹ als deren Organisation im Vordergrund.¹⁰ Nachfolgende Autoren sahen das Verhältnis beider ›Formen‹, anders als Salzer, nicht mehr allein durch Kongruenz bestimmt. So hat beispielsweise David Beach für Schuberts Umgang mit der Sonatenform ein gegenläufiges Verhältnis von innerer und äußerer Form behauptet (›Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure«).¹¹ Beachs Position blieb nicht unumstritten. So versuchte etwas Charles J. Smith, die Implikationen der Schenker'schen Analysen des *Freien Satzes* für die Formgebung der jeweiligen Stücke offenzulegen (›Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's ›Formenlehre‹«).¹² Allerdings gelten Schenkers Überlegungen einem Design, das erst bei größeren formalen Einheiten, den mehrteiligen Liedformen ansetzt.

Erst Janet Schmalfeldt unternahm in ihrem Beitrag ›Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories‹¹³ den Versuch, Formenlehre und Schenkeranalytik explizit aufeinander zu beziehen. Dabei lenkte sie den Blick nicht allein auf Liedformen und Sonate, sondern auch auf ›kleinräumige‹ Formmodelle wie ›Periode‹ und ›Satz‹. Schmalfeldt antizipierte in ihrem Beitrag teilweise Überlegungen und Begrifflichkeiten von William E. Caplin. Letzterer legte 1998 mit *Classical Form. A theory of Formal Functions of Haydn, Mozart and Beethoven*¹⁴ eine erweiterte Aufbereitung der Formenlehre-Tradition in der Nachfolge Schönbergs und seiner Schule vor, verzichtete darin aber, wie sämtliche seiner Vorläufer, auf eine Verknüpfung mit schenkerianischen Konzepten.

Während Schmalfeldts Ansatz jenseits der Schenker-Community auf grundsätzliche Vorbehalte stieß¹⁵, haben einfache Verknüpfungen von Schenkeranalytik und Formenlehre mittlerweile in die Schenkerian Analysis Einzug gehalten. Noch Allen Forte und Steven E. Gilbert folgten in *Introduction to Schenkerian Analysis* ausschließlich Schenkers Systematik und sprechen von ein- und mehrteiligen Formen nur mit Blick auf die geteilte oder ungeteilte Urlinie.¹⁶ Demgegenüber finden sich in der aktuellen dritten Auflage von Allen Cadwalladers und David Gagnés *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*¹⁷ Zuordnungen Caplin'scher Begriffe zu schenkerianischen Figuren. Insofern diese in Zusammenhang mit ›Satz‹ und ›Periode‹ jedoch über das bereits bei Schmalfeldt

9 Ebd., 224.

10 Ebd.

11 Bach 1993.

12 Smith 1996.

13 Schmalfeldt 1991.

14 Caplin 1998.

15 Vgl. dazu Gianmario Berio, der Schenkers Paradigma – »music as nature« (2001, 274) – und dasjenige Schönbergs – »music as language« (ebd.) – für grundsätzlich unvereinbar erachtet.

16 Forte/Gilbert 1982, Chapter 15–17, 201–219.

17 Cadwallader/Gagné 2011.

diskutierte basale Repertoire nicht hinausgehen¹⁸, erscheint es lohnend, Formenlehre und Schenkeranalytik einander noch weitergehend erhellen zu lassen. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf das durch Caplin ergänzte Repertoire an Mischformen von Periode und Satz, die von ihm so bezeichneten ›Hybriden‹ und ›zusammengesetzten Themenbildungen‹. Dazu müssen die erwähnten Einwände gegen eine Verknüpfung beider Traditionen keineswegs übergangen werden.

Eine umstandslose Verknüpfung schenkerianischer Figuren mit Begrifflichkeiten der Formenlehre-Tradition droht, fragwürdige Setzungen insbesondere auf Seiten der Formenlehre-Tradition zu affirmieren. Daher erscheint es geboten, zunächst diese Tradition (zumindest in wesentlichen Teilen) aufzuarbeiten. Zudem hilft dies, die Fragestellungen zu verdeutlichen, die es überhaupt sinnvoll erscheinen lassen, die Konzepte der Formenlehre mit denen der Schenkeranalytik gegenzulesen. In diesem Zusammenhang konzentriert sich der erste Teil der Prolegomena zunächst auf den Beitrag ›Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax‹, in dem Carl Dahlhaus' zu wichtigen Aspekten der Begriffsgeschichte Stellung genommen hat.¹⁹ Zudem bietet sich hier die Möglichkeit, methodische Überlegungen unter Rekurs auf Max Weber einzuflechten und den wichtigen Diskussionsbeitrag Wilhelm Fischers zur Formenlehre von den Übermalungen zu befreien, die ihm durch die Schönberg-Schule (und nicht zuletzt durch Carl Dahlhaus) zugefügt worden sind. Da Caplin es sich seit einem Berliner Studienaufenthalt in den 1970er Jahren zur Aufgabe gemacht hat, den für Dahlhaus zentralen Begriff der ›Funktionalität‹ auf die Formenlehre zu übertragen, kann im zweiten Teil dieses Beitrags zur nord-amerikanischen Aneignung der deutschen Formenlehre-Tradition übergegangen werden.²⁰

1. DAHLHAUS' ›SATZ UND PERIODE‹ – EINE RE-LEKTÜRE

Bemerkenswerterweise hat Dahlhaus' Text ›Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax‹ weder eine explizite Rezeption im deutschsprachigen Raum erfahren noch wurde er in die *Gesammelten Schriften*²¹ aufgenommen.

Unter den zur ›Vertiefung und Weiterführung des Studiums‹ beigegebenen ›Literaturhinweise[n]‹ in Clemens Kühns *Formenlehre*²², die 1986 fertiggestellt wurde und hierzulande als eine der wirkungsmächtigsten ihrer Art der letzten 30 Jahre gelten darf, finden sich zwar auch solche zu Aufsätzen von Carl Dahlhaus, jedoch ist der zu

18 Cadwallader und Gagné weisen darauf hin, dass sich viele ›Perioden‹ strukturell als Unterbrechungsform verhielten (2011, 52) und stellen ihrer Analyse des Hauptthemas aus Beethovens op. 31/1, ii eine knappe Formanalyse voran, in deren Zusammenhang Caplins Begriffe ›sentence‹, ›basic idea‹, ›presentation‹ und ›continuation‹ fallen (ebd., 170).

19 Dahlhaus 1978.

20 Der zweite Teil der Prolegomena soll sich der historischen Theorie und den Aufbereitungen von Satz und Periode in der Schenkeranalytik zuwenden. Er wird in einem anderen Zusammenhang veröffentlicht werden.

21 Dahlhaus 2000–2008.

22 Kühn 1987.

›Satz‹ und ›Periode‹ nicht aufgeführt.²³ Auch im *Lexikon der musikalischen Form* von Reinhard Amon von 2011 enthält das Literaturverzeichnis²⁴ Hinweise auf Beiträge Dahlhaus', nicht jedoch auf denjenigen zu ›Satz‹ und ›Periode‹. In der neuesten Publikation zum Thema, *Formenlehre. Formen der Instrumentalmusik. Ein Weg zum Musikverstehen* von Barbara Dobretsberger, eine Veröffentlichung, die den zusätzlichen Untertitel *Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige* trägt, enthält das Literaturverzeichnis²⁵ keinen einzigen Hinweis auf Beiträge von Carl Dahlhaus.

Von den prominenten Formenlehren führt einzig Caplins *Classical Form* Dahlhaus' Beitrag im Literaturverzeichnis auf.²⁶ Zudem erfolgt in der ersten Anmerkung des Kapitels ›Sentence‹ ein dezidierter Hinweis: Caplin gibt hier einen kurzen Abriss zur Geschichte des Begriffes ›Satz‹ seit Schönberg, der – wenn auch beeinflusst durch Wilhelm Fischer Habilitationsschrift »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils«²⁷ – als Erster eine klare und konsistente Definition des ›Satzes‹ gegeben habe.²⁸ Hierbei steht Dahlhaus für Caplin in der Schönbergnachfolge: »Carl Dahlhaus's important study of the sentence in relation to the period continues this tradition«.²⁹

* * *

23 Gelistet sind in diesem Zusammenhang nur Dahlhaus 2001d/GS2 und 2001f/GS2. Für eine implizite Bezugnahme spricht gleichwohl, dass Kühn eine zentrale These aus Dahlhaus 1978 paraphrasiert, wenn er schreibt, dass der »klassische Satz [...] historisch [...] als Nachfolger des barocken Fortspinnungstypus« [im Sinne von Wilhelm Fischer] verstanden werden könne. Fischers Beitrag (1915) findet sich denn auch unter Kühns Literaturhinweisen (1987, 59). Bei Dahlhaus wird der ›Fortspinnungstypus‹ einerseits als »Grundprinzip der spätbarocken musikalischen Syntax« (1978, 24) bezeichnet, andererseits heißt es: »Daß die klassische Bauform des Satzes mit dem spätbarocken Fortspinnungstypus zusammenhängt, ist unleugbar.« (Ebd., 25)

Zwar hat Kühn sich nicht ausdrücklich auf Dahlhaus 2001b/GS2 bezogen. Offenkundig jedoch übernimmt er Dahlhaus' Systematik der »Bestimmung musikalischer Zusammenhänge« (ebd., 236 ff.), in der zwischen »Kontrast, Verschiedenheit, Beziehungslosigkeit« (ebd.) unterschieden wird, in sein Anfangskapitel »Formgebung und Zusammenhang«. In Kühn 1987 heißt es: »Wiederholung – Variante – Verschiedenheit – Kontrast – Beziehungslosigkeit« (5). Auch die vermeintlich fehlenden Termini finden sich gleich zu Beginn des entsprechenden Abschnitts aus Dahlhaus' Beitrag: »Buchstabenschemata [...] beruhen [...] auf der Voraussetzung, daß die Kategorien Wiederholung (oder Wiederkehr), Variante und Kontrast genügen, um Zusammenhänge zwischen Formteilen zu bezeichnen.« (Dahlhaus 2001b/GS2, 236)

24 Amon 2011, 593 f.

25 Dobretsberger 2014, 288–292.

26 Caplin 1998, 290.

27 Fischer 1915.

28 »[...] the sentence [...] seems to have been defined with precision und consistency first by Arnold Schönberg early in this century.« (Ebd., 263, Chapter 3, Anm. 1)

29 Ebd., 263. Caplin recurriert hierbei wiederum auf eine frühere Einzelveröffentlichung (1986), in der er erstmals seine Position zu Fischer, Schönberg und Dahlhaus darlegt.

Zu Beginn seines Beitrags konstatiert Dahlhaus, die »Unterscheidung von Satz und Periode« sei »oft genug als verwirrend empfunden und beklagt« worden³⁰,

ohne dass es jedoch geglückt wäre, zu Definitionen zu gelangen, die sowohl logischen als auch empirischen Kriterien genügen, die also einerseits die Dichotomie von innen heraus verständlich machen und andererseits der musikalischen Wirklichkeit des klassischen Zeitalters, auf dessen Syntax sie zielen, gerecht werden.³¹

Es seien »die versteckten Implikationen, die eine Verständigung über den Wortgebrauch verhindern«, denn es scheine, »als lasse sich die Verwirrung kaum anders auflösen als durch die Rekonstruktion der Voraussetzungen, unter denen sie überhaupt möglich war.«³² Um dem »terminologischen Labyrinth«³³ zu entkommen, verfolgt Dahlhaus den Sprachgebrauch, ausgehend von der anfänglichen »Parallelsetzung von musikalischer und sprachlicher Syntax«³⁴ und ihrer Schwierigkeiten bei Heinrich Christoph Koch, über den »metrischen« Periodenbegriff bei Antonin Reicha³⁵ und die erstmalige Gegenüberstellung von Satz und Periode als gleichberechtigte Gattungsbegriffe bei Adolf Bernhard Marx³⁶ bis hin zu den Diskussionen bei Hugo Riemann, Theodor Wihmayer und Stephan Krehl.³⁷ Insbesondere in Zusammenhang mit den Vertretern der Schönberg-Schule Erwin Ratz und Erwin Stein gewinnen methodologische und systematische Überlegungen hohe Relevanz. Gleiches gilt für die Auseinandersetzung mit Wilhelm Fischers Habilitationsschrift, die Dahlhaus zu einer scharfen Trennung zwischen barocker und klassischer Syntax ummünzt. Spätestens hier entpuppt sich das von Dahlhaus verfolgte Vorhaben als Teil einer bestimmten Geschichtserzählung, die es verdient, kritisch rezipiert zu werden.

Mit dem Anspruch, »zu Definitionen zu gelangen, die sowohl logischen als auch empirischen Kriterien genügen«, ist Dahlhaus' Projekt klar umrissen: Eine derlei Kriterien genügende historisch differenzierte Systematik kann nicht bloß deskriptiv verfahren. Sie liefere Gefahr, sich den beobachteten Phänomenen auszuliefern und in eine unüberschaubare Kasuistik abzugleiten. Unverzichtbar scheint Dahlhaus eine methodische Stringenz, die ›Satz‹ und ›Periode‹ als Gattungsbegriffe schlüssig gegenüberstellt. Diesen Gegenpool sieht Dahlhaus zuvörderst in der Typologie, welche Erwin Stein 1962 in *Form and Performance* gegeben hatte. In diesem Zusammenhang rekurriert Dahlhaus verschiedentlich auch auf Überlegungen Max Webers und dessen Konzeption des ›Idealtypus‹. Dieser Aspekt wird aufgrund seiner methodologischen Bedeutsamkeit hier an den Anfang der Auseinandersetzung mit Dahlhaus' Beitrag gestellt.

30 Dahlhaus 1978, 16.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., 17.

37 Ebd., 19.

1.1 Zur Methodologie: Der Idealtypus nach Max Weber in der musikalischen Analyse

Im ersten Abschnitt seines Beitrags verwendet Carl Dahlhaus den Terminus ›Idealtypus‹ in zwei unterschiedlichen Zusammenhängen. Zunächst heißt es:

Daß im ›Idealtypus‹ der achttaktigen Periode, wie ihn Lehrbücher präsentieren, das tonale und das metrische Kriterium – die Differenzierung durch Halb- und Ganzschluß und die Korrespondenz zwischen Vorder- und Nachsatz – miteinander verknüpft sind, ist zwar unleugbar, sollte aber über die Zwiespältigkeit des Periodenbegriffs nicht hinwegtäuschen, eine Zwiespältigkeit, die immer dann zutage tritt, wenn eines der Bestimmungsmerkmale ausfällt und dennoch entschieden werden soll, ob es sich um eine Periode handelt oder nicht.³⁸

Im übernächsten Absatz fährt Dahlhaus fort:

Die Definitionsmerkmale einer Periode oder eines ›Idealtypus‹ von Periode – die metrische Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz, die tonale Differenzierung durch Halb- und Ganzschluß und die melodische oder rhythmische Assoziation durch analoge Motive – schlicht zu addieren, genügt nicht, um zu einer musikalischen Syntaxtheorie zu gelangen, die es erlaubt, den Typus der Periode und den Gegentypus des ›Satzes‹ in eine logisch einleuchtende Relation zu bringen.³⁹

Und Dahlhaus fügt an, dass Erwin Ratz die von »Marx stammende und von Riemann verworfene Unterscheidung [zwischen Satz und Periode] in der musiktheoretischen Umgangssprache« wieder eingebürgert habe, dabei aber »lediglich deskriptiv, ohne die Dichotomie von innen heraus verständlich zu machen« verfahren sei. Erst bei Erwin Stein, sei das »Prinzip, aus dem der typologische Gegensatz erwächst, [...] deutlich zutage« getreten.⁴⁰

Die von Dahlhaus in beiden Textauszügen gewählte Anführung verweist auf die Adaption eines ›terminus technicus‹ und schließt – auch wenn ein expliziter Quellenhinweis unterbleibt – einen umgangssprachlichen Gebrauch aus. Dass es sich hier um eine Bezugnahme auf den Idealtypus nach Max Weber handelt, kann durch andere Textstellen zweifelsfrei belegt werden.⁴¹

Den Vorschlag, mittels Idealtypen zu arbeiten, unterbreitete Max Weber erstmals in seinem Aufsatz »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« von 1904.⁴² Weber bestimmt die Eigenschaften und methodischen Implikationen des Idealtypus wie folgt:

38 Dahlhaus 1978, 17.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Der Registerband der *GS* (Dahlhaus 2008/GS/Suppl.) führt 45 Belegstellen für ›Max Weber‹ auf und 42 weitere für ›Idealtypus‹ (mit der Ergänzung »nach M. Weber«). Einzelne später im Haupttext gegebene Textnachweise werden klären, dass diese Ergänzung zu Recht geht.

42 Weber 1922a.

- Der Idealtypus ist eine gedankliche Konstruktion rationaler und möglicher Zusammenhänge, in welche die empirisch vorgefundene Wirklichkeit selektiv eingeht.⁴³
 - Für den Idealtypus folgt daraus ein Utopiecharakter⁴⁴, was ihn zum Gegenteil des ›Realtypus‹ macht (worunter hier nach Walter Eucken ein durch ›generalisierende Abstraktion‹ gewonnener Typus verstanden wird).⁴⁵
 - Als spezifisch gedachter Zusammenhang ist ein Idealtypus kein Gattungsbegriff und repräsentiert keine logische Klasse.⁴⁶
 - Der Idealtypus selbst ist keine Hypothese. Er dient der Abstandsmessung von der empirischen Wirklichkeit.⁴⁷ Die Abstandsmessung motiviert eine Hypothesenbildung, die eine Erklärung der konkreten empirischen Wirklichkeit befördern soll.⁴⁸
- 43 »Dieses Gedankenbild vereinigt bestimmte Beziehungen und Vorgänge des historischen Lebens zu einem in sich widerspruchslosen Kosmos g e d a c h t e r Zusammenhänge. Inhaltlich trägt diese Konstruktion den Charakter einer U t o p i e an sich, die durch g e d a n k l i c h e Steigerung bestimmter Elemente der Wirklichkeit gewonnen ist.« (Ebd., 190; Hervorhebung original)
- 44 »In seiner begrifflichen Reinheit ist dieses Gedankenbild nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar, es ist eine Utopie, und für die h i s t o r i s c h e Arbeit erwächst die Aufgabe, in jedem einzelnen Falle festzustellen, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbilde steht [...].« (Ebd., 191; Hervorhebung original) Allerdings nimmt Weber dieser Position ihre Entschiedenheit, wenn er konstatiert: »Die Begriffe werden aber alsdann zugleich i d e a l t y p i s c h, d. h. in voller begrifflicher R e i n h e i t sind sie nicht oder nur vereinzelt [195] vertreten. Hier wie überall führt eben jeder nicht r e i n klassifikatorische Begriff von der Wirklichkeit ab.« (Ebd., 194 f.; Hervorhebung original) In der Sekundärliteratur scheint dieser Widerspruch mit einer Ausnahme nicht bemerkt worden zu sein: »Es mögen viele, einige wenige, genau eines oder auch gar kein empirisches Korrelat eines Idealtypus tatsächlich ›existieren‹« (Prewo 1979, 89). Einen Ansatz zur Auflösung bietet womöglich Weber 1922b: »Sobald wir diese Wirklichkeit selbst, in ihren kulturbedeutsamen Bestandteilen, erfassen und kausal erklären wollen, enthüllt sich die ökonomische Theorie alsbald als eine Summe ›idealtypischer‹ Begriffe. Das heißt: ihre Lehrsätze stellen eine Serie g e d a n k l i c h konstruierter Vorgänge dar, welche sich in dieser ›idealen Reinheit: selten, oft gar nicht, in der jeweiligen historischen Wirklichkeit vorfinden, die aber andererseits, – da ja ihre Elemente der Erfahrung entnommen und nur gedanklich ins Rationale g e s t e i g e r t sind, – sowohl als heuristisches Mittel zur Analyse, wie als konstruktives Mittel zur Darstellung der empirischen Mannigfaltigkeit brauchbar sind.« (373; Hervorhebung original) Idealtypische Begriffe wären demnach in dem Sinne wirklich, dass sie Klassifikationen enthalten, aber in dem Sinne unwirklich, dass sie durch gedanklich konstruierte Zusammenhänge zu Komplexen verknüpft werden.
- 45 Eucken 1950, 249, Anm. 13: »›Realtypen‹ bedeuten nicht nur etwas anderes als die ›Idealtypen‹, sondern sie werden auch in einem andersartigen Verfahren gewonnen: nämlich in ›generalisierender Abstraktion‹ in Gegensatz zu den Idealtypen, die in ›pointierend-hervorhebender‹ oder ›isolierter Abstraktion‹ entstehen.« (Die Formulierung ›isolierende Abstraktion‹ geht auf Max Weber selbst zurück; vgl. 1922c, 497) Gerhard Stavenhagen hat dieses »andersartige Verfahren« wie folgt präzisiert (1969, 218, Anm. 40): »Die generalisierende Abstraktion wird in Überschau über viele konkrete Tatbestände vollzogen, indem gemeinsame Züge solcher Tatbestände in Gattungsbegriffen festgehalten werden.« Webers Idealtypus und Euckens Realtypus verbindet folglich die Abstraktion, die mit jedweder Begriffsbildung einhergeht – rein-empirische Begriffe sind undenkbar –, unterscheidet jedoch, dass der Idealtypus eine Singularität ausprägt, während der Realtypus einen Möglichkeitsraum für Klassifikationen eröffnet, der primär durch Gemeinsamkeiten gestiftet ist.
- 46 »Er ist ein Gedankenbild, welches nicht die historische Wirklichkeit oder gar die ›eigentliche‹ Wirklichkeit ist, welches noch viel weniger dazu da ist, als ein Schema zu dienen, in welches die Wirklichkeit als Exemplar eingeordnet werden sollte [...].« (Weber 1922a, 194)
- 47 Eine generelle Problematik des Weber'schen Ansatzes besteht darin, dass er im Bereich des Konzeptionellen dessen konstruktives Potential betont, die empirische Wirklichkeit aber, zu welcher eine

- Der Idealtypus ist als heuristisches Instrument nicht dazu bestimmt, Werturteile über dasjenige zu fundieren, was von ihm abweicht.⁴⁹

Diese Aufstellung widerspricht Dahlhaus' Behauptung im ersten Textauszug, bei dem, was sich als Satz und Periode in musiktheoretischen Lehrbüchern fände, handle es sich nur wegen des Anspruchs, Gültiges auszusagen, bereits um Idealtypen im Sinne Max Webers. Das Gegenteil dürfte der Fall sein: Die meisten dieser Erklärungen behaupten, nicht wirklichkeitsfern, sondern wirklichkeitsnah zu sein. Sie unterstellen einen Realtyp mit hoher Reichweite, den sie durch entsprechend ausgewählte Beispiele zu exemplifizieren versuchen. Auch der Umstand, dass gegebenenfalls Abweichungen zwischen dem Typus und weiteren Literaturbeispielen festgestellt werden können, macht ihn noch nicht zu einem Idealtypus, denn auch jeder Realtyp kennt Abweichungen. Insofern die Vorgehensweise in Lehrbüchern primär der Klassifikation dient, ist es ferner nicht überraschend, dass Abweichungen zwar konstatiert, aber nicht unbedingt diskutiert werden. Abweichungen provozieren nur dort eine Erklärung, wo sie eine gedankliche Konstruktion in Frage stellen. Ein statistisch ermittelter Wert aber ist keine solche gedankliche Konstruktion.

Dahlhaus' Insistieren darauf, dass es sich gleichwohl um Idealtypen handle, gewinnt an Plausibilität allenfalls vor dem Hintergrund der Kritik Webers an der positivistischen Abbildtheorie in den Wissenschaften seiner Zeit. Denn mit seiner Idealtypus-Konzeption schlägt Weber nicht schlicht einen alternativen Ansatz vor. Vielmehr versucht er zu belegen, dass auch die von ihm behauptete ›Gegenpartei‹ in der Praxis bereits seine Grundsätze verfolge, weil diese letztlich alternativlos seien. Weber versucht dies vornehmlich am Beruf des Historikers zu zeigen:

Jede aufmerksame Beobachtung der begrifflichen Elemente historischer Darstellung zeigt nun aber, daß der Historiker, sobald er den Versuch unternimmt, über das bloße Konstatieren konkreter Zusammenhänge hinaus die *K u l t u r b e d e u t u n g* eines noch so einfachen individuellen Vorgangs festzustellen, ihn zu ›charakterisieren‹, mit Begriffen arbeitet und arbeiten muß, welche regelmäßig nur in Idealtypen scharf und eindeutig bestimmbar sind.⁵⁰

Abstandsmessung erfolgen soll, aus der ermittelbaren Datenmenge für unmittelbar erschließbar zu halten scheint. Insofern aber Daten, um ›Wirklichkeit‹ zu werden, wiederum der Interpretation bedürfen (vgl. die vorige Anm.), ist hier ein Restpositivismus zu konstatieren: Die Abbildtheorie scheint auf der Datenseite nicht überwunden. Der von Weber gemeinte Abgleich betrifft vor dem Hintergrund eines erkenntnistheoretischen Skeptizismus nicht Typus und Wirklichkeit, sondern allenfalls zwei Formen der Konstruktion in unterschiedlicher Ausprägung. Eine methodische Ausarbeitung seiner Konzeption, die derartige Schwierigkeiten einer Klärung hätte zuführen können, hat Weber nicht vorgelegt.

- 48 »[...] die Begriffe [sind] nicht *Z i e l*, sondern *M i t t e l* zum Zweck der Erkenntnis der unter individuellen Gesichtspunkten bedeutsamen Zusammenhänge [...]« (Weber 1922a, 208f.; Hervorhebung original)
- 49 »Demgegenüber ist es aber eine *e l e m e n t a r e P f l i c h t* der *w i s s e n s c h a f t l i c h e n S e l b s t k o n t r o l l e* und das einzige Mittel zur Verhütung von Erschleichungen, die *l o g i s c h v e r g l e i c h e n d e* Beziehung der Wirklichkeit auf *I d e a l t y p e n* im logischen Sinne von der wertenden *B e u r t e i l u n g* der Wirklichkeit aus *I d e a l e n* heraus scharf zu scheiden. Ein ›Idealtypus‹ in unserem Sinne ist, wie noch einmal wiederholt sein mag, etwas gegenüber der *w e r t e n d e n* Beurteilung völlig indifferentes, er hat mit irgend einer anderen als einer rein *l o g i s c h e n* ›Vollkommenheit‹ nichts zu tun.« (Ebd., 200, Hervorhebung original)

In diesem Zusammenhang kann auch Dahlhaus' Identifizierung der Lehrbuchdogmatik mit dem Weber'schen Idealtypus zunächst als Zurückweisung des fragwürdigen Selbstverständnisses vieler musiktheoretischer Systematiken verstanden werden, normative Konzepte als deskriptive auszuweisen. An der eigentlichen Vorgehensweise Webers zeigt Dahlhaus im ersten Textausschnitt hingegen kein Interesse. Dahlhaus geht es um die Viabilität von Systematiken: Typen, deren Merkmalskomplexe zu eng gefasst sind, laufen Gefahr, für Klassifikationen unbrauchbar zu werden. Bei der Arbeit mit einem Idealtypus hingegen geht es nicht darum, einem allgemeinen Gattungsbegriff möglichst viele Fälle zu subsumieren, sondern die vielen realen Fälle mit einem höchst individualisierten Merkmalskomplex zu vergleichen. Ein Idealtypus bedient sich der Wirklichkeit selektiv. Er ist nicht darauf hin anlegt, ›real‹ zu sein. Mit Blick auf die Schlacht von Königgrätz hat Weber an anderer Stelle ein aussagekräftiges Fallbeispiel gegeben:

Je schärfer und eindeutiger konstruiert die Idealtypen sind: je welt f r e m d e r sie also, in diesem Sinne, sind, desto besser leisten sie ihren Dienst, terminologisch und klassifikatorisch sowohl wie heuristisch. Die konkrete kausale Zurechnung von Einzelgeschehnissen durch die Arbeit der Geschichte verfährt der Sache nach nicht anders, wenn sie, um z. B. den Verlauf des Feldzuges von 1866 zu erklären, sowohl für Moltke wie für Benedek zunächst (gedanklich) ermittelt (wie sie es schlechthin tun m u ß): wie jeder von ihnen, bei voller Erkenntnis der eigenen und der Lage des Gegners, im Fall idealer Zweckrationalität disponiert haben w ü r d e, um damit zu vergleichen: wie tatsächlich disponiert worden ist und dann gerade den beobachteten (sei es durch falsche Information, tatsächlichen Irrtum, Denkfehler, persönliches Temperament oder außerstrategische Rücksichten bedingten) Abstand kausal zu e r k l ä r e n.⁵¹

Das Beispiel rückt ins Bewusstsein, was es bei dem Versuch, Webers Konzeption für die musikalische Analyse zu adaptieren, zu beachten gilt. Evident scheint zunächst, dass es sich bei Idealtypen primär um ideelle Handlungszusammenhänge handelt.⁵² Das Ideelle resultiert wiederum daraus, dass den Maßgaben der ›Zweckrationalität‹ gehorcht wird. Dazu notiert Weber an gleicher Stelle:

Sie [die Idealtypen] stellen dar, wie ein bestimmt geartetes, menschliches Handeln ablaufen w ü r d e, w e n n es streng zweckrational, durch Irrtum und Affekte ungestört, und w e n n es ferner ganz eindeutig nur an einem Zweck (Wirtschaft) orientiert wäre. Das reale Handeln verläuft nur in seltenen Fällen (Börse) und auch dann nur annäherungsweise so, wie im Idealtypus konstruiert.⁵³

50 Ebd., 193 (Hervorhebung original).

51 Weber 1922c, 522d (Hervorhebung original).

52 »Idealtypen sind also Begriffsbildungen, die, streng genommen, nur in Handlungswissenschaften ihren Ort haben. Da diese auch nach generellen Regeln des Handlungsgeschehens streben, können Idealtypen auch generellen Charakters sein. Doch die Differenz zwischen Deutungshypothese und nomologischer Hypothese wird dadurch nicht aufgehoben: Handlungs›gesetz‹ und Naturgesetz sind zweierlei. Max Webers Lehre von den Idealtypen ist also letztlich eine Lehre ausschließlich für die Handlungswissenschaften.« (Schluchter 2005, 20)

53 Weber 1922d, 509 (Hervorhebung original). Um zu unterstreichen, dass »die normative ›Richtigkeit‹ dieser [Ideal-]Typen [...] kein Essentiale« sei, weist Weber andernorts darauf hin, dass, obgleich

Bei der Übertragung auf musikalische Merkmalskomplexe bzw. Handlungsabläufe, also im vorliegenden Fall: Formverläufe, stellt sich daher die Frage, was an die Stelle der Zweckrationalität tritt. Wenig plausibel wäre es anzunehmen, bestimmte Verläufe in einem Kunstwerk würden nicht realisiert, weil Widrigkeiten verschiedenster Art, menschliches Fehlverhalten, Zufall und Natur es vereiteln. Aber selbst, wenn man derartige Einflüsse zubilligen wollte (wie z. B. den Umstand, dass bei einer Opernproduktion ein ursprünglich angedachter Sänger nicht zur Verfügung steht), bliebe die Erklärung darauf gerichtet, was die vorgefundene Werkgestalt für sich genommen ist. Insofern kann es nur um den Abgleich zwischen den ästhetischen Prämissen des Idealtyps und den individuellen ästhetischen Intentionen des konkreten Werks (nach Einschätzung des Forschers) gehen.

Eine größere Nähe zu Webers methodischem Vorgehen zeigt der zweite Textauszug: Hier tadelt Dahlhaus Ratz für dessen rein deskriptive Vorgehensweise, welche, »die Dichotomie [von Satz und Periode] von innen heraus verständlich zu machen«, nicht in der Lage sei. Was Dahlhaus anmahnt, ist zweifelsfrei jene von Weber geforderte logische Aktivität, die zur Bestimmung des Idealtyps von Nöten ist und die Realität im Ergebnis übersteigt. Dabei bezieht Dahlhaus sich auf die folgende Typologie von Erwin Stein, die eine Quintessenz der Überlegungen zu Satz und Periode darstellt, wie sie in der Schönbergsschule zirkulierten:

Satz und Periode sollten deutlich voneinander unterschieden werden – die Begriffe werden so oft durcheinander geworfen. In einem Satz wird die erste Phrase oder der erste Halbsatz unmittelbar wiederholt – mehr oder minder genau und oftmals in sequenzierender Form – und variierend weiterentwickelt, wobei die Phrase (oder der Halbsatz) zu kürzeren rhythmischen Einheiten reduziert wird. In einer Periode dagegen ist die zweite Phrase eine Antithese zur ersten, und beide zusammen bilden eine größere rhythmische Einheit (den Vordersatz). Vordersatz und Nachsatz zeigen ähnliche Merkmale und sind zuweilen beinahe identisch; sie sind symmetrisch aufgebaut und machen die Periode zu einer ausgeglichenen, kompakten Form. Der Vordersatz schließt gewöhnlich mit einem Halbschluß, der Nachsatz mit einem Ganzschluß.⁵⁴

Indirekt weist Dahlhaus die Typologie Steins als idealtypisch aus:

Steins Erklärung, daß der Unterschied zwischen Satz und Periode in der Alternative zwischen Entwicklung und Kontrast im Vordersatz und zwischen Entwicklung und Korrespondenz im Nachsatz begründet sei, besticht durch die innere Logik, die sie in der Typologie sichtbar macht. Daß eine Sequenz einen Abspaltungsprozeß herausfordert, ist ebenso plausibel wie die Prämisse, daß aus einem Kontrast einzig durch Korrespondenz – und nicht durch Entwicklung – eine syntaktisch geschlossene Struktur hervorgehen kann.⁵⁵

»der Forscher besonders häufig normativ ›richtig‹ konstruierte ›Idealtypen‹« verende, sich »Fälle denken [ließen], wo als Idealtypus gerade ein in charakteristischer Art f a l s c h e s Schlußverfahren oder ein bestimmtes typisch zweck w i d r i g e s Verhalten einen besseren Dienst tun könnte.« (1922c, 497; Hervorhebungen original) Diesen Hinweis verdanke ich Kaiser 2017.

54 Stein 1964, 108.

55 Dahlhaus 1978, 18.

Offenkundig fasziniert Dahlhaus an Steins Vorgehensweise gerade das, was sie mit der Konstruktion von Idealtypen nach Weber verbindet, nämlich »die innere Logik, die sie in der Typologie sichtbar macht«. Die Fortsetzung seines Kommentars ist aber dann ganz im Sinne des ersten Textauszuges gehalten: Dahlhaus möchte Steins Typologie nicht dahingehend gewendet wissen, dass sie ihre »deskriptive Brauchbarkeit« verliert:

Andererseits wäre es realitätsfremd, die Kriterien zu eng zu fassen. Mit dem Postulat, daß der zweite Teil eines Satzes prinzipiell eine Entwicklung sein müsse, würde man um der Drastik des Modells willen die deskriptive Brauchbarkeit der syntaktischen Kategorie empfindlich schrumpfen lassen.⁵⁶

Besteht Steins Problematik nach Dahlhaus darin, eine idealtypische Konstruktion zum Gattungsbegriff zu stilisieren, so beschränkt sich Dahlhaus' eigener Beitrag zunächst darauf, dessen Geltungsbereich einzuschränken. Idealtypische Überlegungen werden allein dazu genutzt, den klassifikatorischen Systemen ein Maß an logischer Schlüssigkeit zu geben, dass sie über ein bloß »deskriptives« Moment hinausführt. In einem ersten Schritt werden distinkte Begriffe gefordert, die an der »inneren Logik« eines Idealtypus orientiert sind. In einem zweiten Schritt werden die idealtypischen Momente aus Sorge um die »deskriptive Brauchbarkeit« solange wieder abgeschliffen, bis ein hinreichender deskriptiver Gebrauchswert hergestellt erscheint: Die idealtypischen Begrifflichkeiten werden in gattungstypologische überführt.

Allegro con Brio

Beispiel 1: L. v. Beethoven: Sonate für Klavier C-Dur op. 2/3, i, T. 1–15 (Erstdruck)

Allerdings tun sich im Dreieck aus idealtypischen Überlegungen, Gattungsbegriff und Einzelwerk Untiefen auf. So hält Dahlhaus das Hauptthema aus Beethovens op. 2/3, i (Bsp. 1) für einen »problematischen Grenzfall« des Satzes:

Der Vordersatz (T. 1–4) stellt, wie Marx notierte [Marx 1845, 259] bereits für sich eine Periode dar (motivisch a1 a2, harmonisch T-D/D-T); der Nachsatz beruht auf entwickelnder Variation (durch Verschränkung entsteht der Schein von Abspaltung). Obwohl demnach der Vordersatz in sich geschlossen ist, läßt es sich rechtfertigen, von einem Satz zu sprechen: daß der Vordersatz auf Wiederholung beruht und der Nachsatz als

56 Ebd.

Entwicklung aus dem Vordersatz hervorgeht, ist ein Merkmalkomplex, der den Terminus [Satz] genügend fundiert. Stellten allerdings die Takte 5–8 (die als 9–12 repetiert werden) statt einer Entwicklung eine bloße Fortsetzung dar, so wäre die Kategorie ›Satz‹ inadäquat, obwohl in Themen, deren Vordersatz aus einer Sequenz oder einer einfachen Wiederholung besteht, eine Fortspinnung ohne motivische Anknüpfung an den Vordersatz durchaus genügen kann, um den Typus des Satzes zu konstituieren (Hauptthema des Finale aus Beethovens f-Moll Sonate opus 2/1).⁵⁷

Mit Blick auf den Gattungsbegriff ›Satz‹ resümiert Dahlhaus:

Wenn der Vordersatz zu geschlossener statt offener Struktur tendiert, muß der Nachsatz eine ausgeprägte Evolutionspartie sein; und sofern umgekehrt der Nachsatz als bloße Fortspinnung erscheint, darf der Vordersatz nicht periodisch sein. (Eine periodische Viertaktgruppe und eine Fortsetzung ohne Entwicklungscharakter schließen sich überhaupt nicht zu einer syntaktischen Einheit zusammen, sondern stehen nebeneinander, wie es übrigens Marx sogar von dem Thema aus Beethovens op. 2/3 behauptete.)⁵⁸

Dahlhaus ›rettet‹ das Hauptthema aus Beethovens op. 2/3, i für die Kategorie ›Satz‹. Dazu wird eine idealtypische Überlegung angestrengt, die sich einer dialektischen Figur bedient: Neben der Stein'schen Idealtypik, wo die offene sequenzielle Struktur des Vordersatzes bereits als Antizipation des Entwicklungsteils verstanden wird, scheint nun eine zweite auf, bei der die Geschlossenheit des Vordersatzes deren ostentative Überwindung einfordert.

Für Schönberg hingegen scheint es im Hinblick auf den Vordersatz eines Satzes ohne weitere Relevanz gewesen zu sein, ob eine harmonisch offene oder geschlossene Anlage zustande kommt. Auf eine eröffnende ›Tonikaform‹⁵⁹ kann ihm zu Folge eine ›Dominantform‹⁶⁰ oder ›Mediantform‹⁶¹ folgen. Caplin führt insgesamt fünf Kombinationen von Tonika- und Dominantformen nach Schönberg⁶² auf, deren Abfolge als einfaches Pendel, Sequenz oder Kadenz gehalten ist:

57 Ebd., 21.

58 Ebd., 21 f. – Marx hatte den ersten vier Takten »Periodenform« attestiert, auf die ein »neuer Satz, und zwar aus demselben Motiv heraus, gleichsam ein Anhang« (1845, 251) folge. Der Sprachgebrauch »bloße Fortspinnung« bezieht sich auf Friedrich Blume (in Abwandlung spricht Dahlhaus im oben zuvor zitierten Absatz von »bloße[r] Fortsetzung«, vgl. vorige Anm.). Blume unterscheidet zwischen ›Fortspinnung‹ und ›Entwicklung‹. ›Entwicklung‹ nennt er »ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren, ihm substanzverwandten und auf es bezogene Glieder, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden.« ›Fortspinnung‹ bedeutet demgegenüber »ein Verfahren der Aneinanderfügung an sich unbezogener, selbständiger Glieder, ein Nacheinander von Motiven, die nicht substanzverwandt zu sein brauchen und die erst durch ihre Stellung im Zusammenhang aufeinander bezogen werden« (1930, 58).

59 Schönberg 1979, II, 38, Bsp. 52.

60 Ebd.

61 Ebd., 39, Bsp. 53.

62 Vgl. Schönberg 1979, I, 22 ff.

›Tonikaform‹	›Dominantform‹
I	V
I-V	V-I
I-V-I	V-I-V
I-IV	V-I
I-II	V-I

Tabelle 1: ›Tonika- und ›Dominantformen‹ bei Arnold Schönberg gemäß Caplin 1986, 44

Demgegenüber hat Dahlhaus' Versuch, seine systematische Erweiterung idealtypisch zu fundieren, zur Konsequenz, dass die von Marx vollzogene Grenzziehung zwischen Taktgruppen, die eine syntaktische Einheit bilden, und solchen, die dies nicht tun, verlagert wird: Während nach Dahlhaus' Argumentation die Takte 1–23 aus Mozarts KV 551, i nun ebenfalls als ›Grenzfalle‹ des Satzes zu gelten hätten (sofern man gewillt ist, die im Nachsatz verwendete Schleiferfigur als Ableitung auf die des Vordersatzes zu beziehen), handelte es sich in dessen KV 457, i ab Takt 9 (wo auch mit gutem Willen keine motivischen Entsprechungen feststellbar sind) um eine weitere syntaktische Gruppe, die ›bloße Fortspinnung‹ (im Sinne Blumes)⁶³ ist.⁶⁴ Freilich darf man sich gerade mit Blick auf die von Dahlhaus eingeforderte ›deskriptive Brauchbarkeit‹ klassifikatorischer Begriffe fragen, warum zwei ansonsten höchst ähnlich gehaltene Fälle nicht derselben syntaktischen Kategorie angehören sollten, zumal die in KV 457, i unter diesen Voraussetzungen verwaiste Taktgruppe mit Blick auf ihre Formfunktion offensichtlich zum Hauptthema und noch nicht zur Überleitung gehört. Die absurde Konsequenz wäre, von Hauptthemen sprechen zu müssen, die der syntaktischen Einheit entbehren.⁶⁵

Zudem ist Dahlhaus' Argumentation widersprüchlich: Was Dahlhaus lapidar als Sequenz oder einfache Wiederholung zu Beginn des Finales aus Beethovens op. 2/1 beschreibt, entpuppt sich als insgesamt vier Mal vollzogenes T-D-T-Pendel, wobei durch Lagenwechsel jeweils zwei dieser Pendel zusammengefasst werden. Dadurch aber ist ein weitaus höheres Maß an harmonischer Geschlossenheit erreicht, als es für den ersten Vierer aus Beethovens op. 2/3, i mit denselben Gründen behauptet werden kann: Die von dort bekannte Bewegung erscheint in der Vorgänger-Sonate verdoppelt.

* * *

An keiner Stelle des Beitrags verfolgt Dahlhaus die eigentliche Intention des Weber'schen Ansatzes, obgleich er diese kannte und wie folgt paraphrasiert hatte:

63 Vgl. Anm. 58.

64 Vgl. Bsp. 14.

65 Die Begriffe Periode und Satz preiszugeben und stattdessen von Haupt- oder Seitensatz zu sprechen, löst das Problem nicht, weil die Klassifikation von ›full-movement types‹ nicht an die Stelle von ›theme-types‹ treten kann (zu dieser Unterscheidung vgl. Abschnitt 2.4). Im Übrigen kann nicht davon ausgegangen werden, dass derartige Bildungen nur in der Sonate auftreten.

Die Schemata werden gleichsam als Versuchsanordnungen benutzt, denen ein Werk unterworfen wird, damit seine Besonderheiten sichtbar werden; und das Ziel der Analyse ist nicht die Beschreibung des Werkes im Hinblick auf eine Norm, sondern gerade umgekehrt die Aufhebung des allgemeinen Schemas in der Darstellung des Einzelfalls.⁶⁶

Auch das Hauptthema aus Beethovens op. 2/3, i wird von Dahlhaus nicht als ein Einzelfall beschrieben, dessen Individualität vor dem Hintergrund eines Idealtypus klar zutage tritt. Vielmehr zielt Dahlhaus' Argumentation erneut auf die Brauchbarkeit des Beschreibungsrepertoires. Dennoch scheint ihm die ›Rettung‹ des Beispiels für die Kategorie Satz höchst bedeutsam, und es drängt sich spätestens hier die Vermutung auf, Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zu einer klassifikatorischen Systematik implizierten für Dahlhaus auch eine Aussage über den Wert der Komposition: Es scheint ihm wichtig zu sein, Beethovens Themen dem Typus Satz zuzuordnen zu können, freilich nicht um sie als Fälle einer Lehrdogmatik zu klassifizieren, sondern um sie an der »inneren Logik« eines Idealtypus teilhaben zu lassen. Insofern er damit die wertenden Implikationen einer normativen Lehrdogmatik fortschreibt, steht sein Vorgehen in deutlicher Spannung zu Webers Intentionen.

Genau hier setzt auch die Kritik von Philip Gossett⁶⁷ an.⁶⁸ Gossett wirft Dahlhaus vor, zunächst in Zusammenhang mit prinzipiellen Einlassungen zum Begriff der ›Tatsache‹ in der Musikgeschichtsschreibung wesentliche Positionen Max Webers paraphrasiert zu haben⁶⁹, bei der Diskussion konkreter Fallbeispiele hingegen genau jenen Missverständnissen aufgesessen zu sein, vor denen Weber im Umgang mit Idealtypen ausdrücklich gewarnt habe. Gossett konkretisiert seine Kritik an zwei Passagen aus Dahlhaus' *Analyse und Werturteil*.⁷⁰ Im Kapitel »Formprinzipien« heißt es dort:

Der Allgemeinbegriff oder Idealtypus einer musikalischen Form – der Sonate oder der Fuge –, der im späteren 19. Jahrhundert allmählich zum Schema verblaßte und schließlich zum Etikett herunterkam, hatte um 1800 noch geschichtliche Substanz; er war musikalisch real.⁷¹

Gossett kommentiert:

There is no denying that some contemporary concept of sonata form had historical substance around 1800, but this concept must not be confused with the theoretical construct, the heuristic device that an ›ideal type‹ of sonata form represents to a historian. In fact, Dahlhaus commits an error he recognizes in other circumstances when he equates the Allgemeinbegriff and the Idealtypus of sonata form, confusing the general view of the form at a given historical moment with a Weberian ideal type.⁷²

66 Dahlhaus 2001c/GS2, 261 f.; vgl. hierzu auch Schwab-Felisch 2004.

67 Gossett 1989.

68 Zum Idealtypus bei Weber, seiner Verwendung bei Dahlhaus und der Kritik von Gossett vgl. auch die Beiträge von Jan Philipp Sprick und Ulrich Kaiser in dieser Ausgabe.

69 Gossett bezieht hierbei auf das Kapitel »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache« aus Dahlhaus 2000/GS1, 38–48.

70 Dahlhaus 2001a/GS2.

71 Ebd., 55.

72 Gossett 1989, 53.

Die zweite Stelle ist Dahlhaus' Besprechung von Schönbergs 3. Streichquartett entnommen. Dort heißt es:

Die These, daß der mittlere Ausgleich zwischen harmonisch-tonaler und thematisch-motivischer Fundierung der Sonatenform deren Idealtypus darstelle, wäre dogmatisch aus Befangenheit im Klassizismus: Die frühere Entwicklungsstufe der Form, auf der die tonale Ordnung entscheidend ist, erschiene als rudimentärer Ansatz und die späte, auf der die thematische Arbeit vorherrscht, als Verfall.⁷³

Gossett kommentiert:

The second statement criticizes a particular formulation of the ›ideal type‹ of sonata form as a ›dogmatic preference for classicism.‹ But here Dahlhaus fails to observe Weber's precise caution: the ›ideal type‹ as a theoretical construct is always a onesided accentuation, and never a presuppositionless copy of objective facts.⁷⁴

Um mit der zweiten von Gossett angeführten Stelle zu beginnen: So richtig es ist, dass Dahlhaus den Begriff ›Idealtypus‹ hier nicht im Sinne Webers verwendet, so wenig trägt diese Beobachtung für sich genommen zur Klärung des irritierenden Sprachgebrauchs bei. Denn zweifelsohne handelt es sich nicht um eine Formulierung aus Unkenntnis. So steht in Dahlhaus' Beitrag »Zur Kritik des Riemannschen Systems« von 1974⁷⁵ im Unterkapitel »Die Periode als ›Idealtypus‹« zu lesen:

Ein Idealtypus, wie ihn Max Weber definierte, ist ›nicht Ziel, sondern Mittel zum Zweck der Erkenntnis der unter individuellen Gesichtspunkten bedeutsamen Zusammenhänge‹ [Weber, WL, 208f.]. ›Er ist nicht eine Darstellung des Wirklichen, aber er will der Darstellung eindeutige Ausdrucksmittel verleihen.‹ [ebd., 190].⁷⁶

Weiter heißt es:

Max Weber sprach von ›Idealtypen‹, um Kategorien und Kategorienkomplexe, die er meinte, als Konstruktionen zu charakterisieren [...], nicht aber, weil er an ›Ideale‹ im Sinne von Normen, die eine Urteilsinstanz darstellten, gedacht hätte.⁷⁷

Offenkundig war Dahlhaus also sowohl mit den Grundzügen der utopischen Idealtypus-Konzeption Webers, als auch deren wertneutralen Charakter vertraut.⁷⁸

73 Dahlhaus 2001a/GS2, 74.

74 Gossett 1989, 53.

75 Dahlhaus 2001c/GS2.

76 Ebd., 261.

77 Ebd., 262.

78 Die inhaltliche Sicht der Sonatenformentwicklung in *Analyse und Werturteil* reizt gleichwohl zum Widerspruch: Sie beruht auf dem Missverständnis, dass, nachdem die traditionelle tonale Ordnung der Sonatenform vergangen war, nicht andere tonale Ordnungsprinzipien, sondern die thematische Arbeit an ihre Stelle getreten sei. Diese These entpuppt sich jedoch schlicht als Folge der Limitationen, welchen die harmonische Analyse, bei Dahlhaus unterworfen ist: »In der Kammermusik von Brahms bildet weniger die Tonartenanordnung, die schwer durchschaubar ist [Hervorhebung: SR],

Wenn also Dahlhaus schreibt, die »These, daß der mittlere Ausgleich zwischen harmonisch-tonaler und thematisch-motivischer Fundierung der Sonatenform deren Idealtypus darstelle, wäre dogmatisch [...]«, so ist sein Sprachgebrauch die Folge eines Bezugsfehlers: Die von Dahlhaus wiedergegebene, jedoch nicht geteilte These besagt, etwas sei ein positiv konnotiertes ›Ideal‹. Tatsächlich aber – so Dahlhaus – könne diese These allenfalls als ein ›Idealtypus‹ dienen, der keine Wertungen zu fundieren vermag. Nun wäre es durchaus nachvollziehbar, würde Dahlhaus die aus seiner Sicht fragwürdigen Wertungen dadurch zurückweisen, dass er die ihnen zu Grunde liegende historische Einschätzung als eigentlich idealtypische enttarnt. Stattdessen jedoch attestiert er ihr fälschlich, sie sei intentional als idealtypische formuliert worden.

Derselbe Bezugsfehler ereignet sich zu Beginn der zweiten von Gossett angeführten Stelle: Die Gleichsetzung von Allgemeintyp und Idealtyp ist sachlich falsch. Wieder wird dasjenige, was es zu kritisieren gilt (das falsche Selbstverständnis vieler musiktheoretischer Systematiken, die vorgeben deskriptiv zu verfahren, letztlich aber normativ sind) zu derjenigen Sache selbst erklärt, mit Hilfe derer es in einem zweiten (erneut ausgesparten Schritt) der Kritik überhaupt erst zugeführt werden könnte.

Was nun aber die angebliche Verwirrung zeitgenössischer Konzepte der Sonatenform (die möglicherweise um 1800 historische Substanz gehabt haben) mit dem heuristischen Konstrukt eines Historikers anbelangt, so kommt darin durchaus ein Bezug auf Weber zum Ausdruck, der freilich durch den von Dahlhaus gemachten Bezugsfehler überdeckt wird, jedoch auch von Gossett unbemerkt bleibt. Weber hatte zwar vor der Gleichsetzung der »›Ideen‹ einer Epoche [...], welche die Masse oder einen geschichtlich ins Gewicht fallenden Teil der Menschen jener Epoche selbst beherrscht haben und dadurch für deren Kultureigenart als Komponenten bedeutsam gewesen sind«⁷⁹ mit der idealtypischen Konstrukt eines Historikers gewarnt, andererseits aber eingeräumt, »daß zwischen der ›Idee‹ im Sinn von praktischer oder theoretischer Gedankenrichtung und der ›Idee‹ im Sinn eines von uns als begriffliches Hilfsmittel konstruierten Idealtypus einer Epoche regelmäßig bestimmte Beziehungen bestehen.«⁸⁰ Denn, so Weber weiter:

Ein Idealtypus bestimmter gesellschaftlicher Zustände, welcher sich aus gewissen charakteristischen sozialen Erscheinungen einer Epoche abstrahieren läßt, kann – und dies ist sogar recht häufig der Fall – den Zeitgenossen selbst als praktisch zu erstrebendes Ideal oder doch als Maxime für die Regelung bestimmter sozialer Beziehungen vorgeschwebt haben.⁸¹

Weber beschreibt hier die Kongruenz zwischen einem Idealtypus, der die aktuelle Forschung leitet, und einem Ideal in historischer Zeit. Und eben das ist es, worum es dem Historiker Dahlhaus geht: ein letztlich historisch verorteter Idealtypus, z. B. in Gestalt bestimmter Formkonzeptionen um 1800.

als der Themenkontrast, aus dem die motivisch-thematische Arbeit hervorgeht, das Gerüst des Sonatensatzes.« (2001a/GS2, 74)

79 Weber 1922a, 195 (Hervorhebung original).

80 Ebd., 195 f. (Hervorhebung original).

81 Ebd., 196.

Weber hatte geschrieben:

Lehnt der Historiker (im weitesten Sinne des Wortes) einen Formulierungsveruch eines solchen Idealtypus als ›theoretische Konstruktion‹, d.h. als für seinen konkreten Erkenntniszweck nicht tauglich oder entbehrlich, ab, so ist die Folge regelmäßig entweder, daß er, bewußt oder unbewußt, andere ähnliche ohne sprachliche Formulierung und logische Bearbeitung verwendet, oder daß er im Gebiet des unbestimmt ›Empfundenen‹ stecken bleibt.⁸²

Aus Webers Äußerung ergibt sich nicht notwendig die Forderung, die Idealtypen hätten ›neu‹ zu sein. Wenn ein Historiker in einem Ideal historischer Zeit eine hinreichende ›logische Vollkommenheit‹ und ›rationale Möglichkeit‹ erblickt, spricht nichts dagegen, dass er es damit als Idealtypus ›versucht‹. In diesem Sinne geht es Dahlhaus eben auch (wenn auch nicht nur) um die Rekonstruktion ›historischer‹ Idealtypen und die Frage nach deren Reichweite.

Die eigentliche Problematik erwächst aus der an anderer Stelle in *Analyse und Werturteil* implizit ergehenden Forderung des Historikers Dahlhaus, sich aus Gründen historischer Angemessenheit auch als Nachgeborene ›historische‹ Idealtypen als gegenwärtige Ideale zu eigen zu machen. Dies zeigt sich insbesondere bei der Besprechung der Formanlage des Kopfsatzes aus Schuberts posthumer Klaviersonate D 958 (Bsp. 2), wo Dahlhaus mit Blick auf den Expositionsverlauf, der sowohl »die Bemühung um [...] thematische Dichte« als auch den »Zug zu epischer Ausbreitung« erkennen lasse, schreibt:

Die Variationstechnik, die zugleich und in eins Verknüpfung und Ausbreitung bedeutet, durchkreuzt jedoch den Sinn, den die Verknüpfungen bei Beethoven und die Ausbreitung in Schuberts frühen Sonaten hatte: Weder entsteht der Eindruck von Konzentration noch der von thematisch-melodischem Reichtum. Die Tendenzen, die Schubert zusammen zuzwingen suchte, neutralisieren sich gegenseitig, statt daß ein Ausgleich gelänge. Und das Ergebnis ist eine Verbindung von thematischer Kargheit mit einer Neigung zum lang Ausgesponnenen, die Schumann nicht zu unrecht als ästhetischen Mangel empfand.⁸³

Auf den ersten Blick mag Dahlhaus' Problem überraschend erscheinen: Böte Schuberts Verfahren nicht eigentlich Anlass zu höchstem Lob – gerade aus historischer Perspektive? Es war bekanntlich Arnold Schönberg, der mit Blick auf Brahms das Belegen formfunktional differenter Abschnitte der Sonatenform mit Varianten des Hauptgedankens als ›entwickelnde Variation‹ geadelt hatte – einen Bezug, den Dahlhaus bei Beethoven selbst hergestellt hatte. Das Variative für sich genommen macht folglich nicht den Unterschied. Vielmehr scheint Dahlhaus, trotz der thematischen Ableitung, bei Schubert das entwickelnde Moment zu vermissen.

Zunächst stellt sich die Frage nach der sachlichen Richtigkeit dieses Einwands. Das Nebenthema⁸⁴ Schuberts umfasst 14 Takte. Sie werden melodisch getreu wiederholt. Der als Entwicklung deutbare Vorgang zeigt sich vorwiegend in der Diminution des

82 Ebd., 195 (Hervorhebung original).

83 Dahlhaus 2001a/GS2, 65.

Begleitsatzes: Gleicht sich dieser beim ersten Durchgang dem rhythmischen Verlauf der Melodie in Vierteln und Achteln überwiegend chorisch an, bildet er bei der Wiederholung ein durchgehendes Bett triolischer Achtel. Mit dem Ansatz zu einem dritten Durchgang in der Varianttonart erfolgt eine weitere Beschleunigung: Die Melodie löst sich in eine Sechzehntel-Figuration auf, in der Begleitung erscheinen kontinuierlich fortlaufende Achtel. Die zugleich einsetzende Sequenzstruktur mit Verkürzungstechnik, die schließlich die Schlussbildung der Exposition hervorbringt, ist überdeutlich an jene Aktivitätserhöhung angelehnt, die auch Beethovens Kompositionsweise bei analogen Formmomenten so häufig auszeichnet. Mit Dahlhaus gegen Dahlhaus ließe sich daher einwenden, dass, wenn das Hauptthema aus dem Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 2/3 als Verknüpfung eines geschlossenen Vordersatzes und eines entwickelnden Nachsatzes im Rahmen einer dialektischen Form gerechtfertigt ist, ein analoges Vorgehen bei Schubert diesem nicht zum Nachteil gereichen kann. Zudem ist die variierte Wiederholung eines gesamten Nebenthemas auch Beethoven nicht fremd, wie der Kopfsatz der *Waldsteinsonate* op. 53 zeigt – ein Stück, das gemeinhin nicht in Verdacht steht, dem Anspruch der klassischen Sonatenform nicht gerecht zu werden. Hier wie dort ist es ein choralartiges Nebenthema, das komplett wiederholt und in Triolen kontrapunktiert wird.⁸⁵ Gleichwohl gibt es tatsächlich einen gravierenden Unterschied. Bei Schubert treten die Diminutionswechsel blockhaft ein. Indem sie immer aufs Neue einen formalen Ansatzpunkt markieren, gehen sie gegen die zuvor deutlich gesetzten Ruhepunkte an. Dergleichen verhindert Beethoven, sei es bei der ersten Beschleunigung zu Achtel-Triolen durch die Vorwegnahme des Begleitungsmusters (T. 42) oder bei der zweiten Beschleunigung dadurch, dass sich der Übergang infolge des sequenziellen Verkürzungsprozesses zwar zu Beginn der Schlussbildung, aber erst *nach* dem Eintritt eines neuen Formabschnittes ergibt (T. 58). Demgegenüber kommt Schuberts Entwicklungstechnik etwas Demonstratives zu. Sie gelangt schließlich zum Ziel, hat aber im wahrsten Sinne des Wortes Anlaufschwierigkeiten. Schubert komponiert die Spannung zwischen den Erfordernissen eines dynamischen Sonatenprinzips und einer an lyrischer Gegenwart interessierten Melodik aus. Er sucht, anders als Beethoven, gerade nicht den Ausgleich, von dem Dahlhaus spricht.⁸⁶

Der Hang, Kontinuität in Frage zu stellen anstatt zu stiften, zeigt sich bei Schubert auch in der Gestaltung des ersten Teils der Exposition bis zur ›Mittelzäsur‹ (*Sonata Theory*). Die Verkürzungstechnik mündet Takt 12 in einen ›Absturz‹. Erst ein zweiter Anlauf bringt den tonikalen Abschluss hervor. Dass die nachfolgende Überleitungspartie auf das Material des Hauptsatzes zurückgreift, ist für sich genommen keineswegs ungewöhnlich.

84 Der Terminus ›Nebenthema‹ findet hier und im Folgenden in ausschließlich pragmatischer Absicht Verwendung. Mit ihm kann vermieden werden, einer Diskussion an unbotmäßiger Stelle vorzugreifen, die sich erst in Abschnitt 2 in Verbindung mit den Termini ›Seitensatz‹, ›Seitensatzgefüge‹, ›2. Thema‹, ›subordinate theme‹, ›secondary theme‹ oder auch ›Seitenthema‹ geführt wird. Gemeint ist eine syntaktisch vergleichsweise geschlossene Taktgruppe, die im Hinblick auf das zu Beginn des Sonatensatzes erscheinende ›Hauptthema‹ ein Pedant bildet.

85 Dass es möglicherweise sogar diese Sonate war, die für Schuberts Vorgehensweise Pate gestanden hat, könnte daran festgemacht werden, dass auch Beethoven im Folgenden die Diminution nochmals von Achteltriolen zu Sechzehnteln beschleunigt.

86 Dass es auch Beethoven nicht immer um diesen Ausgleich zu tun war, zeigt der barsche Abbruch der Gesangsperiode im Kopfsatz der *Appassionata* op. 57 (T. 42 bzw. T. 181).

Beispiel 2: Franz Schubert, Sonate für Klavier c-Moll D 958, i, T. 36–85 (AGA)

Die variative Technik lässt dabei an eine Dramatisierung des Geschehens denken, die im Zuge einer klassischen Überleitung häufig eintritt (z. B. im Kopfsatz der 5. Sinfonie Beethovens). Dort aber, wo beim ersten Durchgang die in die Höhe schnellenden Sequenzglieder ansetzen, duckt sich die Musik beim zweiten Durchgang plötzlich weg. Eine neuerliche Entwicklungspassage wird nach erfolgtem Scheitern erst gar nicht in Angriff genommen. Das Hauptthema erscheint stattdessen plötzlich in den subdominantischem Klangraum entrückt. Die Antwort auf die Katastrophe des Hauptsatzes liegt offenbar im Eskapismus. Wie die Fortsetzung des Nebenthemas zeigt: Eine zweite Chance auf solche Ausflucht hat die Musik nicht – aber die Hemmnisse, den Erfordernissen der Gattungsnorm nun doch noch zu entsprechen, werden zumindest überdeutlich artikuliert.

Die lange Gegenrede soll zeigen, wozu Webers Konzept des Idealtypus taugt. Unabhängig von der Frage, welchen realen Stellenwert ein jeglicher Typus tatsächlich hat,

The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features various dynamics including *p*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs.

(Fortsetzung)

kann er gegebenenfalls als Idealtypus behandelt werden, sofern auf dasjenige rekurriert wird, was ihn als Beziehungsgeflecht innerlich konstituiert. Die Abstände, die zum Beethoven'schen Typus oben aufgezeigt wurden, wiesen der Hypothesenbildung den Weg: Behauptet wird, dass Schubert ein historisches Ideal kompositorisch reflektiert und dabei kritisch hinterfragt.

Bei Dahlhaus hingehen wird der aus der Historie entnommene Idealtypus zum Argument einer letztlich abwertenden Qualifizierung. Man wird Dahlhaus kaum vorwerfen können, er schreibe das an Beethoven geschulte Sonatenparadigma unreflektiert fort. Schließlich erscheinen in Dahlhaus' Argumentation die frühen Sonaten Schuberts mit ihrem Zug zu epischer Ausbreitung als Formentwürfe eigenen Rechts. Dahlhaus' Kritik zielt vielmehr auf das »Zusammenzwingen« von Verknüpfen und Ausspinnen. Dabei lässt schon die Wortwahl das Wertende erkennen, und die Frage nach der Möglichkeit

einer konstruktiven Verbindung kann als rhetorisch enttarnt werden. Die Rede vom Ausspinnen suggeriert, das Verfahren, einen Gedanken fortzusetzen, hätte sich bei Schubert seit dessen frühen Sonaten nicht geändert.

Der Wechsel in der Funktion von Wiederholungsstrukturen ist auch von Robert Schumann nicht erkannt worden. Die Enttäuschung über das Ausbleiben des Erwarteten war zu groß: »[...] durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft«⁸⁷ heißt es in Schumanns Besprechung der letzten Sonaten Schuberts, womit Dahlhaus' Kritik bis in die Wortwahl antizipiert wird. So zeigt sich die Kritik des Historikers Dahlhaus letztlich als Dopplung der Kritik des Zeitgenossen Schumann, dessen Beschreibung der vermeintlichen Schubert'schen Technik er ebenso adaptiert wie das darauf fußende Werturteil. Der Historiker gibt vor, der eigenen Konstruktion zu entkommen, indem er die historische fortschreibt. Freilich kann ein solches Vorgehen nur um den Preis geschehen, dass die historische Kritik niemals selbst der Kritik unterzogen wird. Zugleich verdeckt es, wo Wertungen persönlicher Art eingehen: Es legt nicht offen, welches die »bestimmten Beziehungen« sind (und nicht sind), die zwischen historischem und heuristischem Idealtypus bestehen.⁸⁸

Auch Gossett kommt auf Dahlhaus' Analyse von Schuberts posthumer Klaviersonate D 958 zu sprechen, allerdings in Zusammenhang mit dem Finale. Gossett bezeichnet es zunächst als gänzlich unproblematisch, einen an Beethoven orientierten Idealtypus der Sonatenform heranzuziehen, um die Beziehung zwischen historischen Fakten aufzuzeigen (»reveals relationships between historical facts«)⁸⁹. Nicht für akzeptabel hält er aber Dahlhaus' Versuch einer Rechtfertigung des Schubert'schen Formkonzepts. Dahlhaus hatte abschließend geschrieben:

Der Doppelcharakter der Themengruppen, das Nebeneinander von Zügen aus verschiedenen Formtraditionen, ist keine Unentschiedenheit, die ein ästhetischer Mangel wäre, sondern erfüllt eine Funktion: In der Struktur der einzelnen Themen ist die Form des Ganzen, die Verschränkung des Sonatensatz- und des Rondoschemas, vorgezeichnet und begründet. Das Finale ist kein amputiertes Rondo, das zum Potpourri tendiert, sondern eine Sonderform des Sonatenrondo[s], deren ästhetische Motivierung bis ins Detail reicht.⁹⁰

Gossett kommentiert:

Were it not for Dahlhaus's conceptual model, one would have hardly imagined that the finale was in any sense an ›amputated rondo,‹ or that its formal procedures were a ›special case‹ of elements in Beethoven's sonata designs. Indeed, ›Schubert's innovations in sonata forms,‹ to quote Charles Rosen, ›are less extensions of classical style

87 Schumann 1854, II, 240.

88 Auch Weber erteilt dazu keine weiteren Auskünfte. Er wird geahnt haben, welches Einfallstor sich hier einerseits für den Historismus bot, und andererseits, welche Gefahren für die Begründung der Soziologie als »empirischer Wissenschaft« drohen.

89 Gossett 1989, 54.

90 Dahlhaus 2001a/GS2, 66.

than completely new inventions, which lead to a genuinely new style—at least one that cannot easily be subsumed in classical terms.‹ [Rosen 1980, 360]⁹¹

Auf diese Kritik Gossetts kann aus historischer und systematischer Perspektive geantwortet werden: Dahlhaus' Ausgangspunkt seiner Argumentation ist die explizite Bezugnahme auf die zeitgenössische Theorie der Sonaten- und Rondoform bei Adolf Bernhard Marx.⁹² Es geht also um einen Idealtypus in historischer Zeit. Eingenommen wird die Perspektive dessen, der mit den Maximen der Beethovenzeit auf Schubert trifft. Gossett hingegen führt offenbar einen modernen Hörer an, den er durch Dahlhaus' Ausführungen – trotz des ›guten Ausgangs‹ für Schubert – mit einer Reihe anachronistischer Vorbehalte unnötig belastet sieht. Doch die von ihm hierfür aufgerufene Zeugenschaft Charles Rosens bringt letztlich ein unhistorisches Argument mit sich: Indem behauptet wird, Schuberts Werke ließen sich als das ›völlig Neue‹ nicht mit klassischen Termini erfassen, treten diese aus dem historischen Kontinuum heraus. Eine solche ›Musikgeschichtsschreibung‹ aber verabschiedet das Historische zugunsten der Epiphanie. Sie kündigt die Relation zwischen Ereignissen, die Geschichte erst ermöglicht, auf. Es scheint evident, dass dies nicht die Position des Historikers Dahlhaus sein kann.

Mehr noch aber stellt sich die Frage, ob die Idealtypus-Konzeption Webers überhaupt zu dem hinzufügen vermag, was Gossett fordert. Um das von Weber selbst angeführte Beispiel der Schlacht von Königgrätz aufzugreifen: Wenn der Zusammenhang des tatsächlichen Schlachtverlaufes einer Klärung zugeführt wird, so bleibt die anfangs vorgenommene Abstandsmessung zum idealtypischen Verlauf immer präsent. Salopp gesagt: Es ist nicht zu erwarten, dass wir eine Erklärung für den Verlauf der Schlacht von Sedan erhalten, die erst in der Zukunft liegt. So auch hier: Egal, ob es sich um historische oder aktuelle idealtypische Konzeptionen handelt, der Erläuterung des Einzelfalls wird das Vergleichende eingeschrieben bleiben. Dort, wo das ›völlig Neue‹ konstatiert wird, vermag der auf einen Idealtypus rekurrierende Ansatz mit den ihm möglichen Erklärungen nicht hinzureichen. Für das ›völlig Neue‹ kann es keinen validen Idealtyp geben. Es ist noch ohne Begriff, folglich besteht auch nicht die Möglichkeit, es begrifflich zu übersteige(r)n.

Abschließend kann daher festgestellt werden, dass Dahlhaus weder mit Blick auf sein Geschäft als Historiker, noch aus methodologischer Sicht für seine Analyse des Finales aus Schuberts Sonate zu kritisieren ist. Im Gegenteil: Es handelt sich unter all den hier angeführten und diskutierten Fällen um den einzigen, wo dem Ansatz Webers dergestalt Folge geleistet wird, dass es zur Erhellung des tatsächlich vorgefundenen Einzelfalls kommt. Dabei gründet die Legitimation von Schuberts Vorgehen nicht auf der Kongruenz zwischen historischem Idealtyp und Komposition, sondern in der ästhetischen Stimmigkeit, die ein heutiger Forscher wie Dahlhaus in der Auseinandersetzung mit historischen Idealtypen erfährt.

91 Gossett 1989, 54.

92 Dahlhaus 2001a/GS2, 65.

1.2 Wilhelm Fischers ›Fortspinnungstypus‹ in der Lesart von Carl Dahlhaus

Der ›Fortspinnungstypus‹, in dem Wilhelm Fischer [...] das Grundprinzip der spätklassischen musikalischen Syntax entdeckte, ist nach Ratz [...] mit der Bauform des Satzes identifizierbar. Die Gleichsetzung, die ohne Begründung behauptet wurde, als wäre sie selbstverständlich und unmittelbar einleuchtend, ist jedoch irrig, obwohl man begreifen kann, wie sie zustande kam. Erstens ist der Fortspinnungstypus, im Unterschied zum Satz, nicht zwei-, sondern dreiteilig; ein Vivaldisches oder Bachsches Konzerttrionell besteht im Grundriß – der eher durch Erweiterung als durch Zusammenziehen modifiziert wird – aus einem motivisch prägnanten Vordersatz, einer sequenzierenden Fortspinnung und einem kadenzierenden Epilog. Zweitens muß der Vordersatz im Fortspinnungstypus keineswegs auf interner Wiederholung oder Sequenzierung beruhen, sondern kann sich auf ein einzelnes Motiv beschränken: Repetitionen sind eher die Ausnahme als die Regel. Und drittens braucht zwischen Vordersatz und der Fortspinnung (mit Epilog) kein Gleichgewicht in der Anzahl der Takte zu herrschen, wie es für den klassischen Satz charakteristisch ist: der Ausdehnung der Fortspinnung ist vielmehr, ohne daß dadurch das syntaktische Prinzip des Spätbarock unwirksam wurde, kaum eine Grenze gesetzt.⁹³

Sofort im Anschluss relativiert Dahlhaus seine Aussage am Beispiel des Hauptthemas aus Beethovens Sonate op. 2/1, i und nennt es »durchaus begreiflich [...], die Grundzüge des Fortspinnungstypus wiederzuerkennen (Vordersatz T. 1–4, Fortspinnung T. 5–6, Epilog T. 7–8).«⁹⁴ Danach erfolgt – gemäß des bei Dahlhaus' häufig anzutreffenden dialektischen Argumentationsmodells – die Einschränkung der Einschränkung. Dahlhaus betont:

Dennoch müssen in einer Syntaxtheorie, die nicht der Bequemlichkeit eines dualistischen Schemas die Erkenntnis der musikalischen Realität opfern möchte, die prinzipiellen Unterschiede betont werden.⁹⁵

Dahlhaus führt dazu drei Punkte auf, denen zufolge es für ihn »verfehlt erscheint, die syntaktischen Typen, die für unterschiedliche Epochen charakteristisch sind, demselben systematischen Begriff zu subsumieren«:

- Im Satz sei »die Balance der Teile [...] essentiell, im Fortspinnungstypus akzidentiell«. Im Satz blieben Abweichungen als Lizenz hörbar, während im Fortspinnungstypus die Balance gegebenenfalls »von außen, durch die Symmetrie des Tanzes«, auferlegt sei.⁹⁶

93 Dahlhaus 1978, 24. Ratz hatte nicht nur den Satz mit Fischers Fortspinnungstypus, sondern auch die Periode mit dessen Liedtypus in Verbindung gebracht: »Erwähnt sei in diesem Zusammenhang noch, daß diese beiden Typen bereits in der grundlegenden Untersuchung Wilhelm Fischers [...] beschrieben wurden. [...] Wir glauben jedoch, für den praktischen Gebrauch an den alten Begriffen Periode und Satz festhalten zu können, wenn wir sie nur mit genügender Präzision umschreiben.« (1973, 25) Diesen Sachverhalt erwähnt Dahlhaus nicht.

94 Dahlhaus 1978, 24.

95 Ebd.

96 Ebd.

- Im Satz seien »Fortspinnung und Kadenz zu einem unzerteilbaren »Nachsatz«« zusammengefasst, während sich im Fortspinnungstypus »die motivisch verselbständigte Kadenz als »Epilog«« verhalte.⁹⁷
- Im Fortspinnungstypus bildeten Beginn und Schluss »gleichsam die Einfassung für die Fortspinnung [...], während im klassischen Satz aus einer Motivwiederholung oder -sequenzierung die Notwendigkeit einer Fortsetzung resultiert, die ein Gegengewicht zum Vordersatz darstellt.«⁹⁸

Dahlhaus' These, im Satz blieben Abweichungen als Lizenzen spürbar, ist insofern überzeugend, als achttaktige syntaktische Einheiten (sei es Satz oder Periode) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Realtyp von hoher Reichweite bilden, der das Expektanzverhalten des Hörers nachhaltig zu prägen vermag, während eine vergleichbare standardisierte Gruppierung für das barocke Ritornell (und nicht-tanz-gebundene Musik) nicht existiert. Allerdings scheint es angemessen, dieses Argument grundsätzlicher zu fassen: Gegen den älteren, noch vom »tactus« herrührenden Takt, setzt sich ab den 1730er Jahren von Italien her ein neuer Takt durch⁹⁹, der die Möglichkeit der hierarchisierenden Gliederung von Taktgruppen und der Entwicklung ganzer Taktstrecken durch Vervielfachung kleinerer Einheiten verstärkt nutzt und schließlich zu einem Ordnungsprinzip führt, das sich grundlegend von den »Proportionen« der älteren Musik unterscheidet.¹⁰⁰ Der Takt wird nun unmittelbar an den rhythmisch-melodischen Figuren erkenntlich, die ihn bestimmen und sich durch ihn bestimmen lassen. Division und Multiplikation führen zu fraktalen Strukturen auf unterschiedlichen metrischen Ebenen. Die Bevorzugung binärer statt ternärer Teilungsverhältnisse¹⁰¹ befördert, dass Einheiten aus 2ⁿ Takten als metrische Folie auch jenseits der tanz-gebundenen Musik eine hohe Bedeutsamkeit gewinnen.

Dahlhaus suggeriert demgegenüber, im Bereich der barocken Syntax habe mit der Symmetrie des Tanzes ein »äußeres« Kriterium vorgelegen, das Movens einer gegebenenfalls anzutreffenden Balance von Taktgruppen sei. Dadurch entsteht im Umkehrschluss der Eindruck, als komme die Symmetrie des »klassischen Satzes« von »innen« heraus zustande, was in Zusammenhang mit Dahlhaus' Argumentation nur soviel heißen kann, als sei sie Folge bzw. Forderung des motivisch-thematischen Prozesses. Diese Einschätzung ist mit Blick auf die skizzierte Entwicklung der Metrik zweifelhaft: Einheiten aus 2ⁿ Takten erscheinen vor deren Hintergrund nicht als Resultat motivisch-thematischer Prozesse, sondern fungieren als ein metrisches Gerüst, an das sich motivisch-thematische Prozesse gegebenenfalls anlagern. Dies ist nicht zuletzt daran erkennbar, dass sich das rhythmisch-melodische Figurenwerk bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts überwiegend

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Vgl. Hell 1971.

100 Vgl. hierzu Haas/Diederer 2008, 46–80.

101 Lerdahl/Jackendoff 1983, 346, »Rule of Grouping Structure« Nr. 5 (Symmetry): »Prefer grouping analyses that most closely approach to the ideal subdivision of groups into two parts of equal length.«

in Einheiten von 2ⁿ Takten bewegt, also zu einem Zeitpunkt, wo von motivisch-thematischer Arbeit im emphatischen Sinne kaum die Rede sein kann. Im Gegenteil: Die Forderung nach einer metrischen Balance der Teilsätze im ›klassischen Satz‹ lässt sich aus dessen dynamischem Prozesscharakter, soll er dessen besonderes Charakteristikum sein, nicht nur nicht ableiten, sondern widerspricht ihm. Das von Dahlhaus angeführte ›Gegengewicht‹ ist nicht das Kennzeichen des Satzes, sondern der Periode. Symmetrie lässt sich nur mit Blick auf motivisch-thematische Korrespondenz fordern, nicht mit Blick auf eine motivisch-thematische Entwicklung.

Um seine eigene Position zu stärken, gibt Dahlhaus sowohl Ratz (bzw. die Schönbeargschule) als auch Fischer stark vereinfachend oder sogar unrichtig wieder. Es ist deshalb unumgänglich, die wichtigsten Positionen Fischers an den Anfang der Diskussion zu stellen:

In seiner Habilitationsschrift »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« nimmt Wilhelm Fischer eine Differenzierung zwischen den beiden von ihm so genannten syntaktischen Typen ›Liedtypus‹ und ›Fortspinnungstypus‹ vor. Seine Intention ist es, mit Blick auf Ausgestaltung und Verwendung beider Typen den stilgeschichtlichen Umbruch (im Sinne Guido Adlers) zwischen »altklassischem« und »neuklassischem« Stil¹⁰² – in heutigen Worten: zwischen Hoch- bzw. Spätbarock und Früh- bzw. Hochklassik (Wiener Klassik) – hinsichtlich Themen- und Formgestaltung in der Instrumentalmusik aufzuzeigen.

Fischer gibt folgende Definition des ›Liedtypus‹:

Den Vordersatz der Periode bildete eine aus zwei Phrasen (α , β) bestehende Gruppe; als Nachsatz wird dieselbe vollständig wiederholt, u[nd] zw[ar] entweder ganz unverändert oder mit modifiziertem zweiten Teil (β); α kehrt auf jeden Fall wörtlich wieder. Das Divergieren der beiden β resultiert aus Kadenzverschiedenheiten: relativ selten kadenzieren Vorder- und Nachsatz gleich; soll die Hauptkadenz auf der T stattfinden, so ist die Nebenzäsur meist ein Halbschluss TV, soll aber der endgültige Abschluss auf TV, D oder P erfolgen, so bekommt der Vordersatz gewöhnlich einen Ganzschluss auf T.¹⁰³

Es ist zugleich die erste von zwei Stellen in seiner Schrift, wo Fischer im Zusammenhang syntaktischer Beschreibungen auch den Terminus ›Periode‹ verwendet. Von hier erhellt sich Ratz' Hinweis, dass er es trotz der behaupteten inhaltlichen Identität der Begriffe ›Liedtypus‹ und ›Periode‹ (bzw. ›Fortspinnungstypus‹ und ›Satz‹) bei der Bezeichnung ›Periode‹ (und ›Satz‹) belassen wolle.

Fischers Definition¹⁰⁴ erfasst harmonische Verhältnisse von Vorder- und Nachsatz der Periode, die gemessen an derjenigen Steins umfänglicher sind. Dies betrifft die Umkehrung des regulären Ganzschluss-Halbschluss-Verhältnisses und die Modulation in nahverwandtschaftliche Tonarten wie V und VI oder III.¹⁰⁵ Der Unterschied im jeweils

102 Fischer 1915, 50.

103 Ebd., 26.

104 Um Fischers syntaktische Erwägungen zu diskutieren, muss nicht auf seinen fragwürdigen Versuch einer sozio-historischen Genese eingegangen werden: »Der ›Liedtypus‹ entstammt den Tanz- und Liedweisen des Volkes. An der Hand der Beispiele in Böhmes ›Geschichte des Tanzes‹ [1886] läßt er sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen.« (Ebd., 29)

zweiten Teil der Teilsätze (»ß«) wird nicht durch einen thematischen Kontrast begründet, sondern die thematische Divergenz ist Folge der unterschiedlichen Schlusswendungen. Eine Antithetik zwischen α und β ist nicht gefordert, sondern fakultativ:¹⁰⁶

Gewöhnlich besteht der Vordersatz aus zwei Phrasen, die in verschiedener Hinsicht mehr oder weniger kontrastieren. Ein harmonischer Kontrast liegt immer vor, da die beiden Phrasen wieder das Vorder- und Nachsatzverhältnis aufweisen, also die erste Phrase höchstens mit einem Halbschluß endigt, während die zweite stets eine Kadenz darstellt. Dazu kann auch motivische Gegensätzlichkeit treten, doch haben in zahlreichen Fällen erste und zweite Phrase gleiches Motivmaterial.¹⁰⁷

Für den »Fortspinnungstypus« gibt Fischer folgende Definition:

Die zweite wichtige Strukturform erster Teile von Tanzsätzen ist der »Fortspinnungstypus«: auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende »Fortspinnung«, aus einer oder mehreren aneinander gereihten Sequenzen bestehend; manchmal schließt eine dritte Gruppe als »Schlußsatz« oder »Epilog« das Ganze ab.¹⁰⁸

Auch hier ist Fischers Definition umfänglicher als die Steins: Die Fortspinnung kann motivisch sowohl »verwandt« als auch »fremd« sein, sie ist sequenzierend gehalten; der Vordersatz weist eine eigene Schlusswendung auf.¹⁰⁹

Im weiteren Verlauf präzisiert Fischer seine Beobachtungen:

Fassen wir die Resultate, die Bildung der nach dem Fortspinnungstypus gebauten Melodien betreffend, kurz zusammen: die Vordersätze sind einteilige Gebilde, nie wirklich aus zwei korrespondierenden Perioden zusammengesetzt, höchstens Ansätze dazu in Gestalt von Motivwiederholung oder Motivsequenz aufweisend; die Fortspinnungen,

105 Von den verschiedenen Kadenzkombinationen leitet Fischer insgesamt sechs Grundtypen ab (vgl. ebd., 26).

106 Fischer scheint damit der Erste gewesen zu sein, der den Kontrast innerhalb der Teilsätze, wenn auch behutsam, in die Periodendefinition einführte. Noch für Marx ist der Kontrast nicht konstitutiv für die Periode (vgl. Marx 1845, 250f.). Interessant ist hier auch Fischers Definition des Terminus »Phrase«, mit dem Abschnitte bezeichnet sind, die durch Schlussformel enden, also Vorder- und Nachsätze. Es ist eben diese Definition, die erst wieder Caplin aufgreift, wenn er von »Präsentationsphrase« oder »Fortsetzungphrase« spricht (1986; vgl. weiter unten im Haupttext den Abschnitt 2.5). Demgegenüber hatte bereits Schönberg die von Ratz für gewöhnlich so bezeichnenden »Zweitakter« als »Phrase« und »Gegenphrase« bezeichnet: »Im ersten Abschnitt des Satzes werden die Takte 3–4 als veränderte Wiederholung der ersten Phrase konstruiert.« (1979, I, 25; Hervorhebung original)

107 Fischer 1915, 35.

108 Ebd., 29.

109 Fischers Versuch zur historischen Genese sei auch hier zitiert, ohne ihn zu diskutieren: »Der Liedtypus konnte von der Volksmusik hergeleitet werden; weit komplizierter gestaltet sich die Forschung nach den Quellen des Fortspinnungstypus. Daß Melodien, deren Vordersatz sich über einem Ciaconathema aufbaut, von den Ostinatosätzen der venetianischen und römischen Schule abstammen, darf wohl als sicher angenommen werden. Sind Vordersätze über Tonikaorgelpunkten eine vereinfachte Form des eben erwähnten Typus, so wären Melodien mit derartigen Kopftiteln als weiteres Entwicklungsstadium der ersten Art anzusehen. Für die übrigen Typen ist man dagegen ganz auf Vermutungen angewiesen.« (Ebd., 45)

meist viel ausgedehnter als die Vordersätze, sequenzieren unter Beschleunigung des Harmoniewechsels motivisch verwandt oder kontrastierend weiter, ein kurzer Epilog, gleichfalls nur durch Wiederholung oder Sequenzierung eines Motivs einigermaßen geschlossen erscheinend, kann abschließen.¹¹⁰

An dieser Stelle wird deutlich: Die mangelnde Unterscheidbarkeit zwischen der Fortspinnung, ob entwickelnd oder kontrastierend, und dem Kadenzglied, ist ein Erbe des Fortspinnungstypus, keineswegs – wie Dahlhaus behauptet – eine Besonderheit des Satzes, den es vom Fortspinnungstypus abzugrenzen helfen würde. Damit wird auch Dahlhaus' weitergehende These hinfällig, im Fortspinnungstypus bildeten Beginn und Schluss »gleichsam die Einfassung für die Fortspinnung«. Kennzeichnend ist vielmehr auch hier die übergeordnete Zweiteiligkeit. So reduziert sich der Unterschied im Wesentlichen auf die Wiederholung im Vordersatz. Aber auch hier will die Abgrenzung nicht mit Deutlichkeit gelingen, weil viele Sätze, nicht zuletzt das immer wieder bemühte Beispiel aus Beethovens op. 2/1, i, als Vordersatz nicht den Liedtypus, wie ihn Fischer begreift, besitzen, sondern nur dasjenige, was er auch schon dem barocken Fortspinnungstypus regelmäßig attestiert, nämlich die Wiederholungen knapper Einheiten, die späterhin Schönberg als Tonika bzw. Dominantform bezeichnen wird.

Gleichwohl gibt es eine Akzentverlagerung: In der Schönbergschule sind Fischers Ergebnisse durch den Filter der Fokussierung motivisch-thematischer Prozesse hindurchgegangen – eine Konsequenz davon, dass die Legitimation der eigenen Kompositionstechnik nach dem so genannten Ende der Tonalität im Wesentlichen auf eben diesen fußte. In der Tradition dieser Begriffsverschiebungen steht offenkundig auch Dahlhaus: Es scheint gerade so, als müsse dem Traditionsstrang auf Seiten der Werke von Beethoven bis zu Schönberg auch ein eben solcher auf Seiten der Theorieentwicklung entsprechen. Fischer hingegen steht trotz der Inanspruchnahme durch Ratz quer zu dieser Erzählung. Eben dies provoziert auch die Kritik Dahlhaus' an Ratz. Diese führt aber nicht zu einer umfassenderen Rezeption Fischers, sondern geht mit zweifelhaften systematischen und historischen Abgrenzungen einher, im Zuge derer Fischer sogar um die eigentliche Pointe seiner Ausführungen gebracht wird, welche den stilgeschichtlichen Übergang betrifft:

Bei seiner Analyse des Hauptthemas aus dem Kopfsatz von Beethovens op. 2/1 unterscheidet Ratz zwischen »Zweitaktern«, deren »Wiederholung« und »Entwicklung«.¹¹¹ Ratz' Beschreibungen verhalten sich dabei ausschließlich auf der Ebene der Thematik. Zwar gibt er seiner Analyse ein Stufendiagramm bei und erwähnt auch die Schlusswendung am Ende des Satzes, gleichwohl geht dergleichen nicht in seine Nomenklatur ein. Es ist vielmehr Fischer, der am Beispiel der Courante aus Bachs 2. *Französischer Suite* von einer »kadenzierenden Fortspinnung«¹¹² spricht und damit die Ebene der Harmonik mit jener der Thematik verknüpft. Anders als Dahlhaus behauptet, bezeichnet der Begriff »Epilog« bei Fischer in der Regel auch nicht die Kadenz selbst, sondern einen Vorgang, der jenseits der Kadenz liegt, mit welcher die Fortspinnung abgeschlossen wird. In

110 Ebd., 47.

111 Vgl. Ratz 1973, 23, Beispiel.

112 Fischer 1915, 30.

The image shows a musical score for a single melodic line in E major, 3/4 time, labeled 'Fig. 14'. The score is divided into five systems, each with a bracketed section above it. The sections are labeled 'a', 'b', 'c', 'd', and 'd'. The first system has sections 'a' and 'b'. The second system has 'b' and 'c'. The third system has 'c' and 'd'. The fourth system has 'd' and 'd'. The fifth system has 'd'. Annotations include 'a', 'alpha', 'alpha1', 'beta', 'beta1', 'gamma', 'gamma1', and 'beta2' placed above the notes, indicating specific structural or cadential points. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Beispiel 3: Fischer 1915, 30, Fig. 14 (J.S. Bach, Französische Suite Nr. 6 E-Dur BWV 817, Allemande, T. 1–12)¹¹³

diesem Sinne bezeichnet Fischer den ersten Wiederholungsteil der Allemande aus Bachs 6. *Französischer Suite* als Fortspinnungstypus »in höchster Vollendung« (Bsp. 3).¹¹⁴

Dahlhaus macht sich hier eine Inkonsequenz Fischers zu Nutze. Bereits Caplin hat beim Vergleich der Systematik Fischers mit seiner eigenen darauf hingewiesen, dass Fischers Sprachgebrauch im Hinblick auf die Gestaltung des Nachsatzes im Fortspinnungstypus uneinheitlich ist:

Eine Überprüfung seiner Beispiele zeigt, daß sein Epilog nur selten unserer Kadenzfunktion entspricht, deren Kennzeichen das Auftauchen einer besonderen kadenzierenden Akkordfolge ist. Oftmals handelt es sich bei Fischers Epilog bereits um einen postkadenziellen Teil, in dem eine Gruppe von Schlußgedanken einen Anhang zur Kadenz am Ende der Fortspinnung bildet (Fig. 14, 82, 91, 96). In anderen Fällen setzt der Epilog schon vor der Kadenzierung ein und übt damit eine Fortsetzungsfunktion aus (Fig. 83). Viele von Fischers Beispielen wiederum haben überhaupt keinen Epilog, und die Kadenz ist eindeutig in den Fortspinnungsteil eingegliedert (Fig. 11–13, 60, 97, 98). Am Ende bleibt ein einziges Beispiel übrig, in dem der Epilog der Kadenzfunktion in unserem Sinne entsprechen würde (Fig. 16 [vgl. Bsp. 4]).¹¹⁵

¹¹³ Fischers Bezeichnungsweise ist nicht völlig konsistent: Obwohl die Quintkadenz bereits T. 8.3 vollzogen ist und für Fischer auf unterer Gliederungsebene bereits Gamma eintritt, ereignet sich auf übergeordneter Gliederungsebene der Wechsel von c (Fortspinnung) zu d (Epilog) erst zu Beginn von Takt 9. Alles spricht dafür, dass es sich hierbei um einen Fehler handelt, zumal die Zäsur auch durch den Eintritt des Soggettos in der linken Hand mit T. 8.3 verdeutlicht wird.

¹¹⁴ Fischer 1915, 30.

¹¹⁵ Caplin 1986, 256.

Fig. 16.

Allegro.

Gamba
Continuo

a a b c

c alpha 2 beta 1

beta 1 alpha 3 alpha 3 gamma

gamma 1 gamma 1 etc.

Beispiel 4: Fischer 1915, 32, Fig. 16 (J. S. Bach: Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo g-Moll BWV 1029, i [Vivace], T. 1–9)

Gleichwohl irritiert Caplins Interpretation von Fischers Figur 83 (vgl. Bsp. 5). Fischer selbst hatte erläutert: »Also viertaktiger Vordersatz, dreitaktige Fortspinnung, fünftaktiger Epilog.«¹¹⁶ Zwar setzt letzterer fraglos »schon vor der Kadenzierung ein«, doch ist gerade daher der Unterschied zu Fig. 16 nicht erkennbar, von der Caplin behauptet, hier handele es sich um das einzige von Fischers Beispielen, »in dem der Epilog der Kadenzfunktion in unserem Sinne entsprechen würde«. Vielmehr stimmen beide Beispiele darin überein, dass die Kadenzbildung nicht unmittelbar aus dem Sequenzabschnitt hervorgeht, sondern einen vergleichsweise eigenständigen und – im Falle von Fig. 83 zusätzlich durch einen Einschnitt verdeutlicht – vom Vorigen getrennten Formteil bildet. Schon in Verbindung mit dem Liedtypus hatte Fischer angemerkt: »Modulationssequenz und freier Schluß sind übrigens bereits Charakteristika des Fortspinnungstypus.«¹¹⁷

¹¹⁶ Fischer 1915, 51.

Es gibt also nicht – wie von Caplin behauptet – drei, sondern nur zwei Fälle bei Fischer: Dabei sprechen Fischers Begriffswahl ›Epilog‹ – als Gegenüber zur »kadenzierenden Fortspinnung« – und seine einführenden Beispiele eindeutig dafür, dass er die Kadenz der Fortspinnung als deren Ende zuordnet. Entsprechend bildet der Epilog nur eine fakultative Möglichkeit jenseits der erfolgten Schlussbildung. Er gehört nicht zu den Konstituenten des Typus.

Fischers anders gelagerte Erläuterungen der Figuren 16 und 83 haben ihren Grund offenkundig in jenem Problem, dass die Syntaxtheorie seit den Zeiten Heinrich Christoph Kochs begleitet: eine Unschärfe in Bezug auf die Frage, ob die gewählten Begriffe melodische Einheiten benennen oder eine harmonisch-interpunktische Funktion verdeutlichen. Zu Figur 16 hatte es bei Fischer geheißen: »Man sieht auf den ersten Blick, daß es sich um den Fortspinnungstypus handelt: Vordersatz A – sequenzierende Fortspinnung B – Schlußsatz C.«¹¹⁸ ›Schlussatz‹ wird hier durchaus im Sinne Kochs verwendet, d. h. als Bezeichnung derjenigen Taktgruppe, welche den Schluss herbeiführt.¹¹⁹ Von Epilog ist hingegen nicht die Rede. Die Zuordnung erklärt sich daraus, dass sowohl A, B, als auch C von Fischer primär motivisch-thematisch verstanden werden. Die Separation von ›C‹ im Vorfeld der Kadenz ist nicht etwa durch Fischers Wunsch motiviert, die Kadenzfunktion gesondert aufzuführen, sondern reflektiert, dass eine neue Motivik aufkommt. Eben darum ist es – wie Caplin richtig bemerkt – für die deutliche Mehrzahl der von Fischer angeführten Beispiele auch charakteristisch, dass die Kadenzfunktion unter der primär melodischen Qualität ›Fortspinnung‹ subsumiert wird, denn in der Regel wird in barocker Musik auf eine vom Vorigen durch motivisch-thematischen Wechsel abgesetzte Kadenzbildung verzichtet. Als standardisierte Wendung fällt sie zumeist so knapp aus, dass mangelnde Individualität und Kürze ihre Kennzeichnung als relativ eigenständiger Formteil unangebracht erscheinen lassen.

Wenn Fischer bei Figur 83 nun von einem fünftaktigen Epilog spricht, so steht dies zwar in klarem Widerspruch zur bisherigen Begriffsverwendung. Gemeint ist aber offenkundig – analog zu Figur 16 – ein Schlußsatz, der motivisch-thematisch eigenständig ausfällt, keineswegs ein Epilog im eingangs definierten Sinne. Nichts berechtigt daher dazu, Fischers terminologische Inkonsistenz zum Regelfall erheben zu wollen, wie es Dahlhaus späterhin getan hat. Vielmehr macht Fischers Kommentar zu Figur 83 auf eine Schwierigkeit aufmerksam, die sich erst dann befriedigend lösen lässt, wenn berücksichtigt wird, dass die beiden Formfunktionen Entwicklung und Kadenz sowohl mit derselben als auch mit einer unterschiedlichen Motivik einhergehen können.

Was also die Gestaltung des Nachsatzes in einem Satz anbelangt, hat Ratz allen Grund, sich auf Fischer zu berufen. Aus syntaktischer Perspektive handelt es sich um dieselbe Anordnung, bei der die Entwicklung mit einer Kadenz abschließt, die in der Regel keine eigene motivisch-thematische Profilierung aufweist. Der Eindruck eines Unterschieds kommt allenfalls dadurch auf, dass Ratz seine Beispiele Beethovens entweder

117 Ebd., 28.

118 Ebd., 33.

119 Vgl. Koch 1787, 358.

nicht so wählt (op. 2/1, i) oder nicht so weit ausführt (op. 7, ii), dass ein Epilog jenseits der Kadenz vorläge oder gezeigt würde.

Hingegen gibt es bereits bei Schönberg eine Tendenz, innerhalb der Entwicklung nochmals zu gliedern: In verschiedenen seiner Analysen von Sätzen aus Beethovens Sonaten wird der letzte Abschnitt des wiedergegebenen Beispiels mit Begriffen wie »melodische Reste«¹²⁰ (op. 2/1, i, T. 7–8), »kondensierte Reste«¹²¹ (op. 2/3, i, T. 6–8), »Reste in Skalenform«¹²² (op. 10/1, i, T. 14–16) oder schlicht als »Reste«¹²³ (op. 2/1, iii, T. 11–14) belegt. Mit Ausnahme des Ausschnitts von op. 10/1, i, der möglicherweise nur aus Fragen des Umbruchs vor Erreichen der Kadenz endet, beziehen sich alle Bezeichnungen immer auf die Schlusskadenz des jeweiligen Ausschnitts. Deutlich wird damit bei Schönberg erkennbar, dass er den ersten Teil der Entwicklungspartie, welche zumeist mit dem Begriff »Reduktion« belegt ist (op. 2/1, i und op. 2/1, iii), als Liquidation der exponierten Thematik auffasst. Für Schönbergs Beispielauswahl ist es denn auch kennzeichnend, dass alle Sätze eine Dopplung des Anfangsgedankens aufweisen, die Schönberg – wie bereits oben ausgeführt – als »Tonikaform«, »Dominantform« oder auch »Mediantform« bezeichnet. Doch kann daraus nicht geschlossen werden, dass für Schönberg die Betrachtung harmonischer Vorgänge im Satz gleichrangig neben denen der Motive gestanden hätte. Bekanntlich führte Schönberg für die Wiederholung des Anfangsgedankens ein anderes Argument als Stein an. Sie bildet die notwendige Voraussetzung dafür, dass die nachfolgende Reduktion aufgefasst werden kann:

Die Konstruktion des Anfangs bestimmt die Konstruktion der Fortsetzung. Am Anfang muss ein Thema außer Tonart, Tempo und Taktart sein Grundmotiv deutlich darstellen; die Fortsetzung muß den Anforderungen der Faßlichkeit genügen. Eine unmittelbare Wiederholung ist die einfachste Lösung und sie ist charakteristisch für die Struktur des Satzes.¹²⁴

Entsprechend anders verhält sich Schönbergs Differenzierung bei der Periode, wenngleich hier nur mit Blick auf deren Nachsatz:

120 Schönberg 1979, II, 38, Bsp. 52a.

121 Ebd., Bsp. 52b.

122 Ebd., Bsp. 52c.

123 Ebd., II, 39, Bsp. 53a.

124 Schönberg 1979, I, 21. Dass Dahlhaus in seinem Beitrag auf diese Begründung an keiner Stelle zu sprechen kommt, bedeutet wohl, dass die Stein'sche Erklärung für ihn weitaus überzeugender war. Ratz wartet mit einer weiteren Begründung auf, die Schönberg näher steht als Stein: »Wir erkennen die Selbständigkeit einer Gestalt an ihrer Wiederholung.« (1973, 22) Das mag der Grund sein, weshalb Ratz, auch was die Gestaltung des Vordersatzes anbelangt, zu größeren Lizenzen bereit zu sein scheint als Schönberg oder Stein: Zwar belegen seine Beispiele aus Beethovens op. 2/1, i und op. 7, ii, dass auch Ratz die Wiederholung des von ihm so genannten »Zweitaktors« für das Charakteristikum des Vordersatzes eines Satzes hält (vgl. Ratz 1973, 23 und 26), doch scheint es zumindest möglich, darauf im weiteren Verlauf zu verzichten: Bei den von Ratz als »dreiteiliges Lied« beschriebenen Hauptthemen aus op. 2/2, ii und op. 7, ii zeichnet sich der dritte Formabschnitt jeweils dadurch aus, dass der anfängliche Zweitakter nur noch ein einziges Mal erscheint, bevor eine »Erweiterung (Einschub)« (op. 2/2, ii [1973, 25]) oder eine »neue Entwicklungsgruppe« (op. 7, ii [1973, 27]) folgen.

Um die Funktion einer Kadenz auszuüben, muß die Melodie eine gewisse melodische Gestalt annehmen, welche die besondere *Kadenzkontur* hervorbringt, die gewöhnlich mit dem Vorhergehenden kontrastiert.¹²⁵

Dazu seien zwei Mittel üblich: Entweder werde der »Tendenz der kleinen Noten« nachgegeben oder es würden »wie in einem *Ritardando*« größere Notenwerte verwendet.¹²⁶

Während Schönbergs Terminologie, ebenso wie diejenige Ratz', beim Satz überwiegend auf der Ebene der thematischen Beschreibung verbleibt, wird mit Blick auf die Bedeutung der beiden unterschiedlichen Schlusswendungen am Ende von Vorder- und Nachsatz der Periode das motivisch-thematische Moment mit dem interpunktisch-harmonischen verknüpft. Im Zusammenhang mit der Periode unterstreicht der Terminus »Kadenzkontur« die von Schönberg bereits zuvor postulierte Kontrastierung zwischen »Phrase« und »Gegenphrase« in deren Vorder- und Nachsatz. Im Zusammenhang mit dem Satz hingegen fehlt der harmonisch-interpunktische Bezug. Gleichwohl setzt sich Schönberg hier von Fischers Vorlage ab, weil er den ungeteilten Nachsatz des Fortspinnungstypus aufzuspalten beginnt: in die Entwicklung im engeren Sinne und deren verbleibende »Reste«.

Offenkundig ist Dahlhaus' Fischer-Rezeption von dem Wunsch gekennzeichnet, deren Vorläufertum für die Syntaxlehre der Schönbergsschule zu marginalisieren. Dabei wird in weit größerem Umfang einer angemessenen Diskussion der Weg verstellt, als es mit Blick auf Satz und Periode als Themen-Typen zunächst den Anschein haben mag: Fischers Hinweis, dass die im Fortspinnungstypus anzutreffenden Wiederholungsstrukturen »nie wirklich aus zwei korrespondierenden Perioden zusammengesetzt [seien], höchstens Ansätze« dazu böten, wird mit Blick auf den von ihm behaupteten stilgeschichtlichen Wandel besonders bedeutsam¹²⁷, den er am Beispiel des bereits erwähnten Pseudo-Pergolesi exemplifiziert (Bsp. 5).¹²⁸

Fischer kommentiert:

Also viertaktiger Vordersatz, dreitaktige Fortspinnung, fünftaktiger Epilog. Der Vordersatz ist nach dem Liedtypus gebaut, sein Vordersatz a (Melodie mit Baß) [...] gehört den Phrasen über Ciaconabässen an. Damit ist ein wichtiger Schritt getan: eine Phrase, die im altklassischen Stil für sich einen Vordersatz im Fortspinnungstypus abgegeben hätte, wird hier mit einem bis auf die abweichende Kadenz identischen Nachsatz versehen, der Vordersatz einer nach dem Fortspinnungs-

125 Schönberg 1979, I, 28 (Hervorhebung original).

126 Ebd., 28 (Hervorhebung original).

127 Der Begriff »Periode« wird von Fischer nur zwei Mal in syntaktischen Zusammenhängen verwendet. Hier, bei der zweiten Verwendung, sind offenkundig die Teilsätze des Liedtypus gemeint. Bei der ersten Begriffsverwendung bezeichnet er noch dessen Ganzes (vgl. Anm. 106). Das Zitat verdeutlicht zudem, dass Schönberg auch bei der Bezeichnung der Teile periodischer Teilsätze Fischers Terminologie übernimmt (vgl. Anm. 103).

128 Fischer zitiert hier den Eröffnungssatz aus der ersten der 12 Triosonaten, die 1780 von dem Verleger Robert Brenner unter dem Namen Giovanni Battista Pergolesis in London veröffentlicht wurden. Dass es sich um Kompositionen von Domenico Gallo handelt, wurde erst nach Fischers Veröffentlichung bekannt (1949) und hätte Fischer möglicherweise davon abgehalten, es als Beispiel zu wählen. Gleichwohl verliert es durch die geänderte Zuschreibung nicht seine Beweiskraft.

Fig. 83. Moderato.

Beispiel 5: Fischer 1915, 51, Fig. 83, ›Pseudo-Pergolesi«

typus gebauten Melodie wird also nach dem Liedtypus konstruiert. Fortspinnung und Epilog bieten nichts Neues: erstere basiert auf der Quintschrittsequenz, letzterer zeigt Taktwiederholung. Bemerkenswert ist nur, daß die melodische Abhängigkeit der letztgenannten Partien vom Vordersatz nicht so groß ist wie in altklassischen Melodien [...].¹²⁹

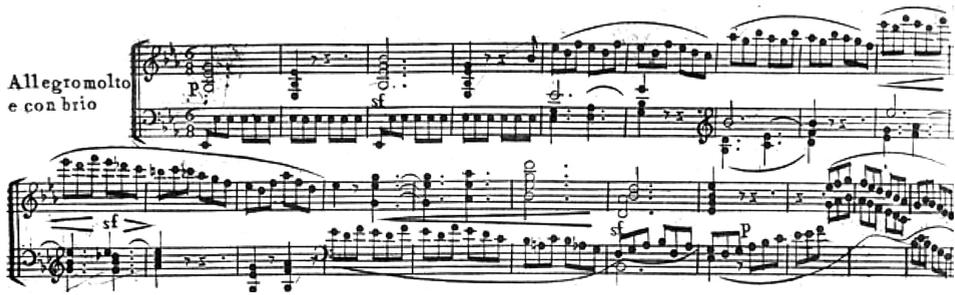
Das Ziel seiner Untersuchung besteht für Fischer folglich darin, zu zeigen, dass im Moment des Stilwechsels der Liedtypus in den Fortspinnungstypus integriert wird. Er bildet nunmehr den Vordersatz des Fortspinnungstypus, ist aber damit nur die syntaktisch gefestigtere und umfänglichere Ausgestaltung dessen, was dieser Vordersatz mit Blick auf die auch bei ihm anzutreffenden Wiederholungsstrukturen schon immer war.

An Dahlhaus' Rezeption von Fischers Untersuchung ist bemerkenswert, dass sie sich völlig auf den Fortspinnungstypus beschränkt und dessen historische Bedeutung – entgegen der expliziten Intention Fischers – auf ein »Grundprinzip der spätbarocken musikalischen Syntax« reduziert. Offenkundig missfällt Dahlhaus der epochenübergreifende Ansatz Fischers. So wie er den Begriff ›Fortspinnungstypus« auf die barocke Syntax beschränkt wissen möchte, so den Begriff ›Satz« auf die klassische Syntax. Dazu muss er den Unterschied in einer Deutlichkeit betonen, die weder durch Fischers Untersuchung, noch durch die Kompositionsgeschichte gedeckt ist.

Dies zeigt sich besonders plastisch in Dahlhaus' Versuch, das Hauptthema aus Beethovens op. 7, i zu klassifizieren (Bsp. 6). Voraus geht Dahlhaus' These, beim »Seitenthema« aus dem Finale von Beethovens op. 2/1 handle es sich um ein Thema, »dem die Formel $(3 \times 2) + 2$ zugrundeliegt« und das, obwohl es als »syntaktisch geschlossenes Gebilde [...] zweifellos als fest gefügt gelten muß«, weder »als Satz oder als Periode bestimmbar wäre.«¹³⁰ Diese »selbständige, nicht reduzierbare Bauform«, die Dahlhaus offenkundig als eigenen Beitrag zur Systematik verstanden wissen möchte, erkennt er auch in den Takten 5–13 des Hauptthemas aus Beethovens op. 7, i. Allerdings wird dadurch,

129 Fischer 1915, 51 f.

130 Dahlhaus 1978, 25.



Beispiel 6: L. v. Beethoven, Sonate für Klavier Es-Dur op. 7, i, T. 1–20 (Erstdruck)

anders als im Falle von Beethovens op. 2/1, iv und op. 2/3, i, die syntaktische Einheit des Hauptthemas selbst in Frage gestellt:

Die vorausgehenden Takte (1–4), die aus einer Sequenz bestehen, werden unwillkürlich, zumal sie am Beginn einer Sonate stehen, als erster Teil eines Satzes aufgefaßt.¹³¹

Für die nachfolgende Taktgruppe bedeutet dies, dass sie »ihre Bedeutung ändert, indem sie zuerst als Nachsatz erscheint, um sich dann als selbständige Bildung mit dem Schema (3 x a) + b zu erweisen.«¹³² Dann wiederum räumt Dahlhaus ein:

Man kann allerdings das Hauptthema aus opus 7 auch als »verspätete« Ausprägung des Fortspinnungstypus erklären: die Takte 1–4 wären dann Vordersatz, 5–10 sequenzierende Fortspinnung und 11–13 kadenzierender Epilog.¹³³

Schließlich, um dem eindeutigen Selbstwiderspruch zu entgehen, erklärt Dahlhaus derartige Themen zu einer »Zwischenform zwischen dem Fortspinnungstypus und dem Schema (3 x a) + b.«¹³⁴

Nachdem zunächst die deskriptive Brauchbarkeit die Relativierung der idealtypischen Definitionen erforderte, führt nun die angemahnte historische Differenzierung zur Einschränkung der deskriptiven Brauchbarkeit. Anstatt diachron die Veränderungen an der Ausgestaltung eines Schemas aufzuzeigen, werden historische und synchrone Betrachtungsweise gleichgesetzt. In der Konsequenz müssen Zwischenformen eingeführt werden.¹³⁵

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Ebd.

134 Ebd.

135 Zudem kann erneut festgestellt werden, dass die gewünschten, nunmehr historischen Differenzierungen der Systematik auf die behauptete Datenlage zurückschlagen: Dahlhaus' Aussage, dass barocke Orchesterritornelle zumeist nicht mit Wiederholungsstrukturen zu Beginn arbeiten, ist richtig, übergeht aber, dass Fischer für jede Menge anderer barocker Instrumentalformen dergleichen durchaus zeigen konnte. Es schiene aber absurd, den Begriff »Fortspinnungstypus« auf Ritornelle beschränken zu wollen.

Das Hauptthema aus Beethovens op. 7, i zeichnet sich durch mehrfache Wiederholungen von zweitaktigen Einheiten aus und entspricht damit Dahlhaus' Maßgabe, dass beim Satz – anders als beim Fortspinnungstypus – Erweiterungen als Lizenz eines symmetrischen Modells gehört werden können. Auch ist der erste Vierer durch keinerlei Kadenzbewegung harmonisch in sich geschlossen, weshalb – nach Dahlhaus' eigenen Maßstäben – die ›bloße Fortspinnung‹ hier durchaus als Nachsatz gewertet werden könnte. Dennoch vermeidet Dahlhaus die Einordnung als Satz. Ausschlusskriterien sind offenkundig der fehlende motivische Konnex zwischen dem eröffnenden Vierer und seiner Fortsetzung sowie die Proportion von vier zu acht (bzw. melodisch neun) Takten.

Allerdings führt die konsequente Durchführung einer derartigen Argumentation selbst bei Fällen zu Schwierigkeiten, die bis dato unproblematisch schienen: Im zweiten Satz derselben Sonate, dessen eröffnenden Formteil Ratz als ein ›dreiteiliges Lied‹ erläutert, verhalten sich die Rahmenteile als Sätze. Ratz bezeichnet die Taktgruppe Takt 17 ff. als ›neue Entwicklungsgruppe‹.¹³⁶ Ratz' Wiedergabe endet (aus Gründen des Umbruchs) mit Takt 21, obgleich die Kadenz erst in Takt 24 erreicht ist. Der Nachsatz umfasst damit acht Takte. Die Erweiterung auf das Doppelte des ersten Nachsatzes gerät umso auffälliger, als Beethoven den Vordersatz bei der Rekapitulation auf den ersten der beiden ursprünglichen Zweier reduziert. Die Erweiterung im Nachsatz ist motiviert durch den Trugschluss, der den im vierten Takt erwarteten regulären Schluss zunächst unterbindet. Doch statt der in solchen Fällen zumeist anzutreffenden schlichten Wiederaufnahme des Kadenzgliedes fährt Beethoven mit einer neuen Geste im Fortissimo fort (T. 20). Harmonisch geht diese mit einer Raffung des Vorigen einher – der Sekundanstieg wird zum Terzanstieg –, rhythmisch-metrisch handelt es sich um die Antizipation des Mittelteils ab Takt 25 mit seiner auftaktigen Motivik. Trotz der asymmetrischen Gestaltung der Rahmenteile und gleichwohl die Inszenierung an der ›neuen Entwicklungsgruppe‹ mehr das Neue und weniger das Entwickelnde hervorhebt, schiene es abwegig, die syntaktische Einheit des ›dreiteiligen Liedes‹ infrage gestellt zu sehen.

Vermeintlich noch drastischer ›verzerrte‹ Proportionen zeichnen das Hauptthema aus Mozarts KV 542, i aus: Die Korrespondenz von Halbschluss (T. 12) und Ganzschluss (T. 34) sowie die thematische Wiederaufnahme des Anfangs in Takt 13 ff. verdeutlichen eine Periode. Periodischer Vorder- und Nachsatz sind als Satz gebaut, wobei die Wiederholung nicht dem eröffnenden Zwei-, sondern Viertakter gilt. Diesen acht Takten stehen im periodischen Vordersatz nur vier Takte kontrastierende Fortspinnung und Kadenz gegenüber, während im periodischen Nachsatz der erste Zweier der Fortspinnung wiederholt und deren zweiter Zweier zum kadenzierenden Vierer erweitert wird. Mozart aber belässt es nicht dabei, die im Vordersatz der Periode verweigerter Symmetrie wiederherzustellen. Die erste Kadenz läuft trugschlüssig auf (T. 28) und deren Wiederaufnahme geht mit einer Erweiterung auf sechs Takte einher. Damit kompensiert der periodische Nachsatz nicht nur die fehlenden vier Takte des periodischen Vordersatzes, sondern überbietet letzteren um zwei weitere Takte. Es ergibt sich folgende Zählung:

¹³⁶ Ratz 1973, 26 f. Überraschend ist, dass Ratz bereits die Taktgruppe Takt 5–8 als ›Entwicklungsgruppe‹ bezeichnet, obwohl hier ganz im Sinne des idealtypischen Kontrastes der Periode verfahren wird. Ratz ist offenkundig bereit – mit Blick auf das Kommende – auch hier von einem Satz auszugehen.

((4 + 4) + (4)) + ((4 + 4) + (4 + 4 + 6)). Zwölf Takten Vordersatz stehen zweiundzwanzig Takte Nachsatz gegenüber. Fraglos sind es die dem Satz eigenen Verfahren der Abspaltung und Entwicklung, welche die ungemein starke Erweiterung im periodischen Nachsatz ermöglichen. Das Beispiel stellt damit zweierlei nachdrücklich unter Beweis, nämlich erstens, dass innerhalb von Sätzen ein deutliches Übergewicht des Nachsatzes dessen Prozesscharakter Rechnung tragen kann, und zweitens, dass auch die im Sinne der Korrespondenz geforderte Symmetrie zwischen Vorder- und Nachsatz einer Periode verzichtbar ist, weil der idealtypisch veranschlagte Kontrast ebenfalls ausbleibt oder zumindest nachrangig ist. Mozarts Vorgehensweise ist gleichermaßen dazu angetan, die Rolle der Symmetrie generell und – mit Blick auf den Satz – die Bedeutung des motivischen Konnex zwischen Vorder- und Nachsatz für die syntaktische Einheit in Zweifel zu ziehen.

Auch sei an dieser Stelle noch einmal auf Fischers Pseudo-Pergolesi verwiesen: Das Beispiel zeigt, dass die Einfügung des Liedtypus zunächst bewirkt, dass der bis dato für einen Teil der barocken Fortspinnungstypen durchaus charakteristische motivische Konnex zwischen Vorder- und Nachsatz gelockert, wenn nicht gar aufgehoben ist. Von diesem Befund ausgehend scheint es, als hätte der (neu-)klassische Satz jene enge Verzahnung erst wiedergewinnen müssen, die der späteren Typologie der Schönbergsschule entspricht.¹³⁷ Das Beispiel verdeutlicht zudem einen erläuterungsbedürftigen Abstand zur Idealtypik des Satzes, welche die Wiederholung ja gerade zum Movens der Entwicklung erklärt. Die Hypothese lautet auch hier: Die Wiederholungen erfolgen nicht primär aus thematisch-narrativen Gründen, sondern dienen der Verdeutlichung einer Taktordnung, die sich von der Musik des frühen 18. Jahrhunderts zunehmend abhebt.

Im Interesse deskriptiv brauchbarer Begriffe, die – wie es Dahlhaus' grundsätzliches Vorgehen zeigt – gleichwohl nicht auf die logische Stringenz verzichten müssen, wie sie Idealtypen zu eigen ist, können dem Entwicklungssatz der Schönbergsschule zwei weitere Typen des Satzes an die Seite gestellt werden, in welchen die Frage nach der Gestaltung des Nachsatzes in gegensätzlicher Form beantwortet wird. Die Entwicklung (II) kann entweder dadurch vermieden werden, dass – wie bereits Fischer feststellte¹³⁸ – kontrastierend fortgesponnen wird (III), oder dadurch, dass das im Vordersatz Exponierte nochmals wiederholt wird, bevor die Kadenz erfolgt (I). Der von der Schönbergsschule propagierte ›Entwicklungssatz‹ bildet hierbei eine ›mittlere‹ Variante, die auf die Verbindung von Veränderung und Ökonomie setzt, anstatt nur auf Veränderung (ein Kontrast mit der Tendenz zum Zerfallen wie bei III) oder nur auf Ökonomie (eine weitere Wiederholung mit der Tendenz zur Redundanz wie bei I).

Die beiden alternativen Möglichkeiten lassen sich an Beispielen Beethovens aufzeigen. Die erste Reprise des Andante amabile e con moto aus op. 126/6 basiert mit ihren insgesamt fünfzehn Takten auf einem einzigen Satz aus ausschließlich dreitaktigen Taktgruppen. Auf die Dominantform des anfänglichen tonikalen Dreiers (über beibehaltenem

137 Auch hier zeigt sich Ratz' Rekurs auf Fischers Ergebnisse, wie schon der Untertitel von Ratz 1973 anzeigt, der den inhaltlichen Konnex der beiden Abschnitte des Buches verdeutlicht: »Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens«. Freilich war es historisch falsch, aus der systematischen Beziehung eine historische zu machen. Vgl. hierzu auch Hinrichsen 2015.

138 Vgl. Anm. 108.

tonikalen Orgelpunkt) folgen 2 x 3 Takte kontrastierende Fortspinnung und drei Takte Kadenz (II). In dem von Dahlhaus angeführten »Seitenthema« aus op. 2/1, iv (T. 35 m.A. ff.) ersetzt der dritte Zweier die Entwicklung durch eine weitere Wiederholung (III). Allerdings gilt es hier weiter zu differenzieren: Auch wenn es durchaus plausibel erscheint, mit Dahlhaus in $3 \times a$ einen überproportionalen Vordersatz zu sehen, Dahlhaus' b ist in Beethovens op. 2/1, iv nur eine durch Verkürzung gewonnene rhythmische Variante von a , bei der Auftakt und Zielnote unter Auslassung der vermittelnden Skala direkt aufeinander folgen. Insofern hätte die Kadenz hier selbst als entwickelnd zu gelten. Häufiger dürfte ein Fall wie Haydns Hob. XVI: 41, ii, Takt 1–8 zu beobachten sein, wo die zweite Wiederholung unmerklich in die Kadenz übergeht, besser: Die Kadenz aus der zweiten Wiederholung »herauswächst«. Aus dieser Perspektive erscheint es entgegen Dahlhaus angemessen, nicht von einem Schema $(3 \times a) + b$ auszugehen, sondern von einem Schema $(2 \times a) + a'$, also einer drei- und nicht viergliedrigen Anordnung (es erscheint nicht ausgeschlossen, auch das »Seitenthema« aus op. 2/1, iv in diesem Sinne aufzufassen).

Begreift man Dahlhaus' »Zwischenform« zudem nicht als Thementyp, sondern als »Figur«, die an wechselnden syntaktischen Positionen in Erscheinung treten kann, dann zeigt eine Gestaltung wie die des Hauptthemas aus Beethovens op. 7, i, dass eine weitere Wiederholung sich nicht auf den Vordersatz des Satzes, sondern auch auf das erst mit Beginn des Nachsatzes eingeführte kontrastierende Material beziehen kann. Erneut ist die Folge der Verzicht auf ein thematisch selbständiges Kadenzglied.

Schließlich: Insofern keine dieser Optionen ergriffen werden muss und nicht nur auf eine Fortspinnung, sondern auch auf eine weitere Wiederholung verzichtet werden kann, besteht wie in Beethovens op. 7, ii, Takt 1–8 ebenso die Möglichkeit, nur eine Kadenz an den Vordersatz anzufügen. (Ein Beispiel wie Haydns Hob. XVI: 49, i, Takt 1–12 zeigt, dass die Kadenz keineswegs auf die doppelte Länge gebracht werden muss, um hinsichtlich der Proportionen die fehlende Fortspinnung oder die weitere Wiederholung zu kompensieren.)

Gemessen an diesem Befund arbeitet sich Dahlhaus' Diskussion an einem Scheinproblem ab, welches dadurch aufkommt, dass die Kategorie »syntaktische Einheit« einseitig an motivisch-thematischer Verwandtschaft festgemacht wird.

2. FISCHER, SCHÖNBERG, RATZ, DAHLHAUS UND DIE FOLGEN: WILLIAM E. CAPLIN

William E. Caplins Arbeit lässt sich, um mit einem Schlagwort zu operieren, als »Americanization« der Formenlehre Schönbergs und seiner Nachfolger, insbesondere der von Erwin Ratz verstehen.¹³⁹ Mit seinem Beitrag »Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz«¹⁴⁰ führte Caplin seine Gedanken erstmals auch in den deutschsprachigen Diskurs ein, was der Rezeption seines Hauptwerkes *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*¹⁴¹ auch diesseits des

139 Diese Formulierung in Anlehnung an Rothstein 1986.

140 Caplin 1986.

141 Caplin 1998.

Atlantiks den Weg bahnte. Allerdings lässt sich nicht behaupten, Caplins Beiträge würden den Formenlehrediskurs im deutschsprachigen Raum durchgehend bestimmen. Inhaltlich stehen dem insbesondere zwei Gegebenheiten entgegen:

1.) Die deutschsprachige Musikwissenschaft und die in Teilen von ihr geprägte institutionelle Musiktheorie richten ihr Hauptaugenmerk auf die Individualität von Einzelwerken. Vor diesem Hintergrund muss eine systematisch orientierte Untersuchung, die sich hinsichtlich Fokus und Repertoire am traditionellen Begriff des ›Meisterwerkes‹ orientiert, suspekt, ja geradezu anachronistisch erscheinen. Dieses Missfallen hat Henning Bey in der einzigen im deutschsprachigen Raum veröffentlichten Rezension zum Ausdruck gebracht, als er Caplin vorwarf, »alle individuellen Werkkontexte [zu] konventionalisieren [und] eine lebhaft und eigensinnige Musik statisch und determiniert erscheinen«¹⁴² zu lassen. Caplin vermittele damit einen Eindruck, »den die musikwissenschaftliche Forschung bereits seit langem zu revidieren bemüht ist.«¹⁴³ Dies trifft einen wunden Punkt von Caplins Darstellung, zumal – wie Bey zu recht bemerkt – Caplins Argumentationen, mit denen Abweichungen von der Konvention zu erläutern versucht werden, bisweilen merkwürdig schwach anmuten.¹⁴⁴

Bey wirft die Frage auf, ob man »zum Verständnis formaler Prozesse« zunächst »dem gemeinsamen Nenner musikalischer Konventionen nachspüren [solle], um vor diesem Hintergrund deren individuelle Kontextualisierung darzustellen.«¹⁴⁵ Man mag bei Caplin diese Stoßrichtung vermissen. Freilich ist Beys Formel von »eine[r] konventionellen musikalischen Gestik in einem eigenständigen Kontext«¹⁴⁶ schief, weil »musikalische Gestik« weder nur eine Erscheinung auf der formalen Mikroebene ist, noch Abweichung ein Phänomen auf der formalen Makroebene. Vor allem aber stellt sich die Frage, wie sich das Spannungsverhältnis von Konvention und individueller Kontextualisierung bestimmen lassen soll, wenn zuvor das hierzu erforderliche systematische Instrumentarium global zurückgewiesen wird. Wer wie Bey fordert, die »bewegliche Positionierung zwischen den Polen Konvention und Konnotation [müsse] von einer ebenso beweglichen Analyse nachvollzogen werden«¹⁴⁷, darf in seiner Kritik nicht so weit gehen, dass die Bestimmung eines dieser ›Pole‹ unterminiert wird. Bey repräsentiert eine Musikwissenschaft ›nach Dahlhaus‹, die dessen Projekt, zu einer gleichermaßen logisch-stringenten wie empirisch-relevanten Systematik zu gelangen, fallengelassen hat.

Möglicherweise ist Bey Opfer einer nicht explizit gemachten Präsupposition, der zufolge in der Abweichung oder gar Negierung von Konventionen für sich genommen bereits eine Qualität liegt. Vielleicht hätte Bey weniger Probleme mit Caplins Vorgehen, wenn seine Systematik sich auf dasjenige bezöge, was Bey offenbar für Konvention

142 Bey 1999, 119.

143 Ebd.

144 Bey kritisiert in diesem Zusammenhang: »Folgerungen wie ›to avoid tonal monotony, almost every movement of classical instrumental work establishes a subsidiary tonal area‹ [Caplin 1998, 97] greifen da zu wenig«. (1999, 118f.)

145 Ebd., 119.

146 Ebd., 118.

147 Ebd.

erachtet – eine Musik des späten 18. Jahrhunderts als ›Normalsprache‹ von Kleinmeistern. Hier lauert allerdings ein weiteres Missverständnis, auf das Michael Polth im Rahmen seiner Dissertation über Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts hingewiesen hat:

Der Verfasser hat sich mit den hier untersuchten Sinfonien beschäftigt, weil er anfangs hoffte, an ihnen die Grundlagen des Komponierens im 18. Jahrhundert zu finden, befreit von allen Besonderheiten und originellen Wendungen, die ihnen bedeutende Komponisten haben angedeihen lassen. Um so bestürzender war die Erkenntnis, daß die untersuchten Sinfonien solche Grundlagen oft nicht zweifelsfrei zum Ausdruck bringen. Vielmehr sind es die Werke bedeutender Komponisten gewesen, in deren Konstellationen neben dem Originellen auch die Grundlagen deutlich werden (so daß man versucht ist zu sagen: Originalität und Deutlichkeit bedingen einander).¹⁴⁸

2.) Ebenfalls als Folge des ›historical turn‹ in Musikwissenschaft und Musiktheorie, allerdings entgegen der oben gezeichneten Haltung, ›Historie‹ gegen ›Systematik‹ auszuspielen, kann das nun schon einige Jahre andauernde Bemühen in der institutionellen Musiktheorie um die Analyse mit ›historischen Satzmodellen‹ gelten. Zunächst durch die Kritik an der traditionellen Harmonielehre motiviert, richtete sie sich schon bald auch gegen die in der ›Formenlehre‹ gebräuchlichen Beschreibungsmuster. Galt das Formelhafte, häufig als Sequenz, gegenüber dem Thematischen für lange Zeit im musiktheoretischen Diskurs als das musikalisch Minderwertige, scheint sich die Situation neuerdings geradezu in die Lust verkehrt zu haben, Thematisches primär als Derivat unterschiedlichster satztechnischer Topoi in ein geradezu kosmisches Netzwerk weitreichendster Bezüge eingehen zu lassen. *Schema Theory* und das Revival der Partimento-Tradition schicken sich an, das Erbe der traditionellen Formenlehre anzutreten.

Die Probleme eines solchen Vorgehens zeigen sich allerdings immer dann, wenn die Erörterung von Form auf die Frage nach den statistisch wahrscheinlichen Abfolgen der parataktisch gereihten Schemata reduziert wird, was in der Regel eine Vernachlässigung der thematischen Prozesshaftigkeit jener Werke nach sich zieht, die nicht mehr (schließlich) dem galanten Additionsstil verpflichtet sind.¹⁴⁹

2.1 Was meint ›funktionelle Formenlehre‹?

Im einleitenden Abschnitt seines Artikels von 1986 nimmt Caplin ausdrücklich Bezug auf Erwin Ratz als seinen Vorläufer:

Unter den zahlreichen Formenlehren, die in Gebrauch sind, bietet die ›funktionelle Formenlehre‹ von Erwin Ratz die solideste und erhellendste Grundlage für die formale Analyse des barocken, klassischen und romantischen Musikrepertoires. [...] Mit der Betonung der Funktionalität formaler Strukturen, die weniger im melodisch-motivischen Inhalt eines Werkes als in seiner harmonisch-tonalen Anlage begründet ist, hat Ratz das Fundament für weitere Forschungen gelegt, die auf Erhellung und Klärung ungelöster Probleme in der Theorie der musikalischen Form zielen.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Polth 2000, 52.

¹⁴⁹ Vgl. Gjerdingen 2007, insbesondere 369 ff. Zur Kritik dieses Ansatzes vgl. z. B. Rohringer 2015.

Im Vorwort zu *Classical Form* weist Caplin ferner darauf hin, dass es Dahlhaus gewesen sei, der ihn anlässlich eines Studienaufenthaltes im Berlin der 1970er Jahren mit Ratz' *Einführung in die musikalische Formenlehre* bekannt gemacht habe.¹⁵¹ Dass es sich hierbei nach Caplins Auskunft um das »principal reference work«¹⁵² gehandelt hat, erklärt sich weder durch die zeitliche Nähe von Dahlhaus' Veranstaltung zur Neupublikation der *Einführung*¹⁵³, noch durch die ästhetische Affinität Dahlhaus' zum Schönberg-Kreis oder Ratz' Konzentration auf Bachs und insbesondere Beethovens Œuvre – letzteres wiederum eines von Dahlhaus' zentralen Forschungsfeldern. Vielmehr ist es der in der *Einführung* verfolgte Gedanke von ›Funktionalität‹, der auch in Dahlhaus' Arbeit eine zentrale Rolle spielt. Dahlhaus hat in diesem Zusammenhang verschiedentlich auf Ernst Cassirers Unterscheidung zwischen ›Funktionsbegriff‹ und ›Substanzbegriff‹ verwiesen.¹⁵⁴

Cassirers Ansatzpunkt für eine zeitgemäße Wissenschaftstheorie bildet die Mathematik, von der aus zu einem generellen »Begriff der Wirklichkeitserkenntnis fortzuschreiten« sei.¹⁵⁵ Seine Kritik gilt der in den Wissenschaften seiner Zeit vorherrschenden »Abstraktionstheorie«¹⁵⁶, insbesondere deren »Einseitigkeit [...], mit der sie aus der Fülle der möglichen Prinzipien wechselseitiger logischer Zuordnung lediglich das Prinzip der Ähnlichkeit«¹⁵⁷ herausgreife, obwohl »Glieder einer Reihe durch den Besitz einer gemeinsamen ›Eigenschaft‹ nur ein sehr spezielles Beispiel der logisch-möglichen Zusammenhänge überhaupt«¹⁵⁸ bildeten:

Die Einheit des Begriffsinhalts kann somit aus den besonderen Elementen des Umfangs nur in der Weise ›abstrahiert‹ werden, daß wir uns an ihnen der spezifischen Regel, durch die sie in Beziehung stehen, bewußt werden: nicht aber derart, daß wir diese Regel aus ihnen, durch bloße Summierung oder Fortlassung von Teilen zusammensetzen.¹⁵⁹

In Dahlhaus' Rezeption klingt dies so:

Substanzbegriffe entstehen durch Herauslösung eines gemeinsamen Merkmals aus einer Gruppe von Phänomenen, Funktionsbegriffe dadurch, daß man die Glieder einer Reihe durch ein Gesetz der Zuordnung miteinander verknüpft.¹⁶⁰

150 Caplin 1986, 239.

151 Vgl. Caplin 1998, VII.

152 Ebd.

153 Ratz veröffentlichte seine *Einführung* erstmals 1951. Eine unveränderte zweite Auflage erschien 1968. 1973 schließlich publizierte Ratz eine »dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe« (1973, 3).

154 Vgl. Cassirer 1910. In Dahlhaus 2008/GS/Suppl. finden sich vier Einträge (449). Zu diesem Begriffspaar vgl. auch den Beitrag von Folker Froebe in dieser Ausgabe.

155 Cassirer 1910, VII.

156 Ebd., 20.

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd., 22.

160 Dahlhaus 2001e/GS2, 281.

Cassirers Überlegungen lassen sich systemtheoretisch gegenlesen. Unter Rekurs auf Überlegungen von Michael Esfeld¹⁶¹ habe ich an anderer Stelle zwischen den unterschiedlichen Systemcharakteren differenziert, wie sie von diversen musiktheoretischen Ansätzen im Zuge der Analyse den einzelnen Werken zugeordnet werden.¹⁶² Systeme können als atomistisch und/oder holistisch verfasst gedacht sein. Die Teile eines atomistischen Systems besitzen einzig Eigenschaften, die unabhängig von der Existenz der übrigen Teile des Systems sind, also intrinsische Eigenschaften. Hingegen besitzen die Teile eines holistischen Systems Eigenschaften, die ihnen erst durch die Relation zu anderen Teilen des Systems zukommen. Dabei erscheint es nicht sinnvoll, jede durch Relation gewonnene Eigenschaft für holistisch zu erklären. Um triviale Konzeptionen auszuschließen, müssen die relationalen Eigenschaften systemrelevant sein. Voraussetzung hierfür ist die ›generisch-ontologische Abhängigkeit¹⁶³ der einzelnen Teile: Teile fordern Teile von *gleicher* Ontik, nicht jedoch einen *bestimmten* Teil.¹⁶⁴

Mit Blick auf Cassirer ließe sich demnach davon sprechen, dass atomistische Systeme dem Substanzdenken entspringen. Hier sind einzig die intrinsischen Eigenschaften der Teile – ihre Substanz – relevant. Cassirer selbst verfolgt ein holistisches Theoriedesign, in dem die durch spezifische Relationen – sprich Funktionen – gestifteten Eigenschaften die bedeutsamen sind. In letzter Konsequenz eines solchen Denkens liegt es, nicht nur die Eigenschaften, sondern die Bestimmung der Teile selbst vom Begriff des ›Ganzen‹ abhängig zu sehen:

Was uns im Gebiete des Bewußtseins empirisch wahrhaft bekannt und gegeben ist, sind niemals die Einzelbestandteile, die sich sodann zu verschiedenen beobachtbaren Wirkungen zusammensetzen, sondern es ist stets bereits eine vielfältig gegliederte und durch Relationen aller Art geordnete Mannigfaltigkeit, die sich lediglich kraft der Abstraktion in einzelne Teilbestände sondern läßt. Die Frage kann hier niemals lauten, wie wir von den Teilen zum Ganzen, sondern wie wir von dem Ganzen zu den Teilen gelangen.¹⁶⁵

Betrachten wir vor diesem meta-theoretischen Hintergrund, was Ratz im Vorwort seiner *Einführung* zu seinem Vorhaben ausführt:

Die musikalische Formenlehre soll jene Gesetzmäßigkeiten aufzeigen, die einer jeweils einmaligen Anordnung von Tönen Sinn und Zusammenhang verleihen. Sie soll weiters zeigen, worauf es zurückzuführen ist, daß wir ein musikalisches Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus empfinden. Solange wir unter dem Begriff der musikalischen Form nur das Schema einer bestimmten Anordnung von Teilen verstehen, bleibt

161 Esfeld 2002a und 2002b.

162 Vgl. Rohringer 2015.

163 Vgl. Esfeld 2002a, 22 ff.

164 Am Beispiel des sozialen Holismus gibt Esfeld im Anschluss an Simons als Beispiel, dass es »kein Individuum geben kann, ohne dass es irgendein anderes Individuum einer bestimmten Art gibt.« (ebd., 24)

165 Cassirer 1910, 445.

die entscheidende Frage unbeantwortet, worauf denn jene ›Ganzheit‹ beruht, die mehr ist als die Summe ihrer Teile.¹⁶⁶

Obwohl die Verwendung der Organismus-Metapher noch kein hinreichendes Indiz ist¹⁶⁷, könnte angesichts des Hinweises auf die ›Ganzheit‹, »die mehr ist als die Summe ihrer Teile«, behauptet werden, auch Ratz verfolge ein holistisches Theoriedesign. Doch dieser Eindruck täuscht. Ratz setzt fort:

Die funktionelle Formenlehre erblickt daher ihre Aufgabe in der Beschreibung der Mittel, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion (also z. B. der Überleitung, des Seitensatzes, der Durchführung usw.) im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen, ähnlich wie die verschiedenen Organe im lebenden Organismus.¹⁶⁸

An anderer Stelle führt Ratz aus, was die besagten ›Mittel‹ bewerkstelligen:

Wollen wir das, was über die funktionelle Bedeutung Aufschluß gibt, ganz allgemein charakterisieren, so können wir sagen, daß wir sowohl innerhalb des Gesamtablaufes wie auch im Aufbau der einzelnen Gedanken Teile finden, die ein bestimmtes Material exponieren und durch ihre Abgegrenztheit einen festen Zustand, also gewissermaßen ein statisches Element repräsentieren, gegenüber solchen Teilen, die ein gegebenes Material zur Entwicklung bringen, also eher einen lockeren Zustand, ein mehr dynamisches Element vorstellen. Indem wir die Mittel untersuchen und kennenlernen, die die Geschlossenheit eines Hauptgedankens, die Aufgelockertheit eines Nebengedankens bewirken, und worauf ferner das Wesen eines Überleitenden, Verbindenden oder eines Abschließenden begründet ist, gelangen wir zur Erkenntnis der funktionellen Bedeutung der einzelnen Teile des musikalischen Kunstwerks. Erst dieser Einblick in die Struktur des Werkes ermöglicht uns, die einzelnen Gedanken richtig zu erfassen, sie gegeneinander abzugrenzen und zueinander in richtige Beziehung zu setzen.¹⁶⁹

Im Vergleich zur Passage aus dem Vorwort der *Einführung* ist die Denkrichtung hier umgekehrt: War dort zunächst die Rede von der ›Ganzheit‹ und dann von den ›Mitteln‹, so werden hier zunächst die ›Mittel‹ präzisiert und mit Ende des Abschnitts ein Ausblick auf die »richtige Beziehung« gegeben, in die die »einzelnen Gedanken« im Kunstwerk gebracht sind. Gleichwohl stimmen beide Texte in zentraler Hinsicht überein: Mag auch, was als ›fester‹ oder ›lockerer Zustand‹ zu gelten hat, im konkreten Werk nicht zuletzt eine Frage des Vergleichs sein, mit der Untersuchung der ›Mittel‹ liegt der Fokus auf den Verfahren, die den einzelnen Passagen essentielle Eigenschaften zukommen lassen.

166 Ratz 1973, 8f.

167 »In einem (menschlichen) Organismus sind zwar die Organe – anders als die Teile eines Verbrennungsmotors – sämtlich einem Wachstumsprozess entsprungen, der als geeignetes Arrangement zu einem System führt. Gleichwohl besitzt im (menschlichen) Organismus kein Organ, nicht anders als jegliches Teil des Verbrennungsmotors, aufgrund eines anderen eine holistische Eigenschaft.« (Rohringer 2015, 28).

168 Ratz 1973, 9.

169 Ratz 1975a, 21 f.

Diese Verfahren lassen sich kontextunabhängig bestimmen und prägen folglich intrinsische Eigenschaften aus. In einem zweiten Schritt erwächst hieraus der Zusammenhang.¹⁷⁰ Seine deutlichste Ausprägung findet dieser Ansatz darin, dass Ratz vorzugsweise formale Typen darlegt. So heißt es für das 1. Kapitel »Typische Formstrukturen bei Beethoven« in der *Einführung*:

Die Formen eines Hauptgedankens (Periode, Satz, dreiteiliges Lied); die Überleitung; die Struktur des Seitensatzes; das Prinzip der Durchführung; die Scherzo-Form; die dreiteilige und die zweiteilige Adagioform; die Sonatenform, die Rondoform¹⁷¹

Nach Einschätzung Friedrich C. Hellers hat Ratz' *Einführung* »die von Schönberg begründete funktionelle Formenlehre zum ersten Mal grundlegend wissenschaftlich dargestellt«. ¹⁷² Tatsächlich finden sich bis in einzelne Formulierungen hinein wesentliche Übereinstimmungen zwischen Schönbergs *Grundlagen der musikalischen Komposition*, deren englischsprachige Originalausgabe posthum erstmals 1967 als *Fundamentals of Musical Composition* erschien, und Ratz' *Einführung*. So erläutert Schönberg zum »Begriff der Form«:

Im ästhetischen Sinn bedeutet der Ausdruck *Form*, daß ein Stück *organisiert* ist, d. h. daß es aus Elementen besteht, die wie in einem lebenden *Organismus* funktionieren.¹⁷³

Schönberg wie Ratz teilen demnach nicht nur einen atomistischen, wenn auch organischen Formbegriff, beide verwenden zudem Termini wie »Funktion«, funktionell (oder »functionally«, so Schönberg im englischsprachigen Original seiner *Fundamentals*) vorzugsweise kasuistisch. Schönberg spricht beispielsweise von der »Funktion einer Kadenz«, die von ihrer charakteristischen (melodischen) Gestalt abhängig sei.¹⁷⁴ Mit Blick auf die »harmonischen Erwägungen für den Abschluß eines Satzes [oder einer Periode]«¹⁷⁵ heißt es andernorts:

Er wird auf I, V oder III schließen, mit einem Ganzschluß, einem Halbschluß, einem phrygischen oder Plagalschluß, einer vollständigen oder unvollständigen Kadenz, je nach seiner Funktion innerhalb des Stückes.¹⁷⁶

170 Der Idee einer »einmaligen Anordnung« im Werk widerspricht dies nicht. Teile mit ausschließlich intrinsischen Eigenschaften können nicht nur singular beschaffen, sondern auch singular angeordnet sein. Vgl. dazu Ratz 1975d, 53: »Es ist die Aufgabe der musikalischen Analyse, mit Hilfe der funktionellen Formenlehre eben den musikalischen Inhalt in seiner Einmaligkeit und Besonderheit im jeweiligen Kunstwerk zu beschreiben.«

171 Ratz 1973, 13.

172 Ratz 1975, 10.

173 Schönberg 1979 I, 12 (Hervorhebungen original).

174 Vgl. Anm. 125.

175 Schönberg 1979 I, 32.

176 Ebd.

Im Zuge der Erörterung des »modulatorischen kontrastierenden Mittelabschnitt[s]« (im Scherzo) formuliert Schönberg:

Die Hauptfunktion des Abschnitts [...] ist es, einen Kontrast zu schaffen.¹⁷⁷

Und im Zusammenhang mit der Diskussion des Unterschieds zwischen »kleineren« und »größeren Formen« ist in Bezug auf erstere hinsichtlich der »Ableitungen des Grundmotivs zu neuen thematischen Einheiten« zu lesen:¹⁷⁸

Ihre strukturelle Funktion jedoch ist eher die der Koordination als des Kontrastes.¹⁷⁹

Ob Ratz den Begriff »funktionell« in Anlehnung an die so genannte Funktionstheorie Hugo Riemanns¹⁸⁰ und seiner Nachfolger übernahm (oder, ob bereits Schönberg eine entsprechende Anleihe machte), bedürfte einer gesonderten Untersuchung.¹⁸¹ Allerdings können auch ohne Klärung dieses Punktes hinsichtlich des Verständnisses von »Funktion« prinzipielle Übereinstimmungen zwischen beiden Richtungen beobachtet werden: Brian Hyer hat in »What is a function?« betont, dass die Begriffe der »Bedeutung« und »Funktion« bei Riemann synonym zu verstehen seien.¹⁸² Tonale Funktionen sind demnach keine materielle Eigenschaft von Akkorden, sondern repräsentieren ein »immaterielles Konzept«.¹⁸³ In Rekurs auf Gottlob Freges gleichnamigen Aufsatz nennt Hyer tonale Funktionen »Begriffe erster Stufe«, die von einem »Begriff zweiter Stufe« gelenkt werden – im Falle Riemanns dem der »musikalischen Logik«.¹⁸⁴

Alle oben angeführten Äußerungen Schönbergs und Ratz' legen nahe, dass beide den Begriff »Funktion« ebenfalls im Sinne von »Bedeutung« verstehen. Bedeutung erwächst wiederum aus der Erfüllung einer Aufgabe: bei Riemann der Konstituierung der Tonart, bei Schönberg und Ratz der Konstituierung der Form. Allerdings unterstehen die Begriffe »erster Stufe« bei Schönberg und Ratz wechselnden Begriffen »zweiter Stufe«:

177 Ebd., 68.

178 Ebd., 83.

179 Ebd.

180 Vgl. Riemann 1893.

181 Hermann Grabner scheint ihn in Verbindung mit der so genannten Funktionstheorie erstmals verwendet zu haben. Dabei wanderte der Terminus vom Untertitel in den Haupttitel: Aus *Handbuch der Harmonielehre (praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)* in der Erstauflage (1944) wurde späterhin ab der 3. Auflage 1955 *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*. Der Gedanke der Funktion (und auch des »Funktionellen«) ist freilich ebenfalls bei Schönberg präsent. Vgl. z. B.: »Das [sic!] Haupterfordernis zur Erzeugung einer verständlichen Form ist Logik und Zusammenhang. [...] Gedanken müssen ihrer Bedeutung und Funktion nach abgestuft werden.« (1979, 12) Schon in seiner *Harmonielehre* spricht Schönberg von den »Erkenntnissen«, die »von dem Wesen der Akkorde und ihrem Verhältnis zum Grundton [...] abgeleitet werden [und] zur Konstatierung [von vier] Funktionen führen«, obgleich damit nicht die Akkordfunktionen Riemanns gemeint sind (1922, 185).

182 Vgl. Hyer 2011. Dabei bezieht er sich insbesondere auf Riemanns *Vereinfachte Harmonielehre* (1893, 9): »Es giebt [sic!] nur dreierlei tonale Funktionen der Harmonie (Bedeutungen innerhalb der Tonart), nämlich die der Tonika, Dominante und Subdominante.«

183 Hyer 2011, 101.

184 Ebd.

Kontrastbildung gehört dem Bereich der ›ästhetischen Logik‹ (Dahlhaus) an (in welchem Verhältnis hierzu ›Koordination‹ steht, bleibt unklar). Eine ›Kadenzfunktion‹ aber zielt auf gliedernde und harmonische Bedeutungsebenen. Eine nicht geringe Anzahl der zitierten Passagen zeichnet sich gar dadurch aus, dass der Begriff der ›Funktion‹ als ein Fluchtpunkt der Darstellung erscheint, der konzeptionell unbestimmt bleibt: Schönberg lässt offen, was die ›Funktion‹ der von ihm aufgezählten Schlusswendungen »innerhalb des Stückes« ist. Möglich wäre die Differenzierung zwischen unterschiedlichen Stärkegraden der Interpunktion und/oder der Verdeutlichung einer harmonischen Disposition.¹⁸⁵

Die Problematik dieses schillernden Sprachgebrauchs verdeutlicht eine Äußerung, die Ratz im Rahmen einer Fugenanalyse macht:

Dieses Motiv erscheint nur in dieser viertaktigen Rückführung und verschwindet wieder, sobald seine Aufgabe (Funktion) erfüllt ist. Wir sehen somit die Einführung eines neuen Motivs zum Zweck der Gliederung und der Kenntlichmachung eines konstruktiv (funktionell) bedeutsamen neuen Abschnittes [...].¹⁸⁶

In dieser Passage begegnet zweierlei Sprachgebrauch von ›Funktion‹ bzw. ›funktionell‹. Zum einen wird hier explizit, was auch die anderen Textstellen bereits vermuten ließen: ›Funktion‹ wird im Sinne von ›Erfüllung einer Aufgabe‹ verstanden. Eine Aufgabe wahrnehmen, heißt soviel, wie einen Zweck erfüllen. Zwecke bedürfen zu ihrer Umsetzung wiederum bestimmter Mittel (diejenigen, von denen bereits die Rede war). Im vorliegenden Fall geht es um die »Kenntlichmachung eines [...] neuen Abschnittes«. Das Motiv ist dabei Mittel zum Zweck. Seine Funktion ist die der Markierung. Zum anderen wird aber von dem hierdurch verdeutlichten Formabschnitt behauptet, er sei »konstruktiv (funktionell) bedeutsam«. Bei diesem zweiten Sprachgebrauch wird ›funktionell‹ im Sinne von ›relevant‹ verstanden. Er scheint damit durch andere Begriffe wie ›strukturell‹ oder ›konstitutiv‹ ersetzbar. Fragte man im vorliegenden Fall nach der ›Funktion‹ des besagten Abschnitts im Sinne von ›Bedeutung‹, so wäre die naheliegende Antwort, es handle sich um eine Rückleitung.

Meint dies nun aber auch, ›Rückleitung‹ sei eine Formfunktion? Der Begriff der ›Formfunktion‹, wie er späterhin von Caplin kultiviert wird, scheint unmittelbar auf Schönberg zurück zu gehen – im Zusammenhang mit der Erörterung unterschiedlicher Motivformen infolge von Variation heißt es:

185 Angesichts dieser Heterogenität überrascht nicht, dass bei Schönberg und seinen Nachfolgern jedweder Hinweis auf die für Riemann zentrale Verknüpfung der tonalen Funktionen in der Musik mit den »logischen Funktionen des Geistes« (Riemann 1916, 1) auf Seiten von Komponist und Hörer fehlt. (Dass Riemann irrtümlich glaubte, diese »logischen Funktionen« seien identisch mit denen seiner harmonischen Theorie und als Natur jedem »menschlichen Geist« eingegeben, steht wiederum auf einem anderen Blatt.)

186 Ratz 1975c, 29. Dass es sich hier um eine Komposition Bachs handelt ist für die Einschätzung nicht relevant, da Ratz offenkundig keinen Unterschied in der Bedeutung der Motivik zwischen Bach und Beethoven macht. Ziel seines Buches ist es ja gerade zu zeigen, inwiefern die Beethoven'schen Verfahren bei Bach bereits vorgeprägt sind (1973, 18): »So bildet die in den Inventionen dargestellte Technik das Fundament, auf dem sich erst die großen Werke der Wiener Klassik erheben konnten«.

Through substantial changes, a variety of motive-forms, adapted to every formal function, can be produced.¹⁸⁷

Doch handelt es sich hier um das einzige Vorkommen des Terminus und sein Inhalt bleibt unscharf. Ratz scheint den Begriff überhaupt nicht verwendet zu haben – er schreibt vorzugsweise von ›Formprinzipien¹⁸⁸ –, auch wenn er ›Überleitung‹, ›Seitensatz‹ und ›Durchführung‹ indirekt als Beispiele für Formfunktionen anführt, die den »einzelnen Teile[n] einer Komposition« zukämen.¹⁸⁹

Wenn aber Ratz an anderer Stelle eine »harmonische Funktion der Überleitung«¹⁹⁰ konstatiert, wäre auch die Rückleitung nur ein Mittel zum Zweck der harmonischen Disposition. Für diese Vermutung spricht Ratz' These von einer so genannten ›Urform‹ aller musikalischen Form(en), die nicht nur angesichts der Wahl des Terminus, sondern auch inhaltlich in auffälliger Nähe zu Überlegungen Schenkers steht:

Analog dem Begriff der Urpflanze in der Metamorphosenlehre Goethes legt auch die funktionelle Formenlehre ihren Betrachtungen eine Urform zugrunde, aus der sämtliche Formen von den einfachsten (Scherzo) bis hin zu den kompliziertesten (Sonatenform und Fuge) und den zusammengesetzten Formen (Rondo) abzuleiten sind. Diese Urform besteht aus fünf Teilen: ein Teil, der die Tonika exponiert, ein zweiter, der von der Tonika wegführt (Überleitung, erstes Zwischenspiel), ein Teil, der in fremden Regionen verweilt (Seitensatz, Durchführung), ein Teil, der zurückführt auf die Dominante der Haupttonart, und ein Teil, der die wieder erreichte Tonika bekräftigt (Reprise). Davon muß jede Formbetrachtung, die das musikalische Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus begreifen will, ausgehen.¹⁹¹

Ratz versteht Formfunktionen zu Zeiten der Tonalität demnach primär harmonisch: Die sie zum Ausdruck bringenden Formteile verbinden sich zur Darstellung der Tonart. Formfunktionen wären demnach eine Spezifizierung tonaler Funktionen (im Sinne Riemanns). Dem entspräche auch, dass Motive – wie zuvor diskutiert¹⁹² – ›nur‹ markierende Funktion haben. Gleichwohl wird das Verhältnis von Harmonik und Motivik von Ratz keineswegs durchgängig in dieser Art beschrieben. So heißt es noch im gleichen Aufsatz wenige Seiten später:

187 Schönberg 1967, 8. Die deutsche Übersetzung ist hier ungenau: In ihr heißt es »strukturelle Funktion« (1979, I, 15) statt »formal function«. Hinsichtlich des Verhältnisses von Funktion und Motivgestalt findet sich bei Ratz eine ähnlich lautende Passage (1975f, 66): »Wie bei der Pflanze sich aus dem Blatt alle Organe bis zur Blüte entwickeln, so entsteht bei Beethoven aus dem Thema eine Vielfalt neuer Charaktere, die untereinander zunächst kaum einen Zusammenhang aufzuweisen scheinen: erst der genaueren Betrachtung erschließt sich das Wachstum des einen aus dem andern, die Verwandlung der einen Gestalt in die andere. Und obwohl jeder von ihnen im Gesamtorganismus eine andere Funktion zukommt, sind sie alle auf eine Grundgestalt zurückführbar.«

188 Vgl. Ratz 1973, 18f., wo der Begriff gleich sechs Mal vorkommt.

189 Vgl. Anm. 168.

190 Ratz 1975a, 13.

191 Ratz 1975d, 41.

192 Vgl. Anm. 186.

Durch die Anwesenheit des Themas tritt auch dort, wo es nicht wahrnehmbar ist, zu der Logik des harmonischen Ablaufes und der Zusammenhang bildenden Funktion der motivischen Arbeit ein weiteres konstruktives Element im Aufbau der Fuge hinzu.¹⁹³

Hier ist einerseits von ›Logik‹ die Rede – diese entstamme dem harmonischen Ablauf –¹⁹⁴, ferner vom ›Zusammenhang‹ – dieser beruhe auf der motivischen Arbeit – und schließlich von einem ›konstruktiven Element‹, das sich der »Anwesenheit des Themas« verdanke, die damit von der motivischen Arbeit *mit* dem Thema abgegrenzt wird. Man darf davon ausgehen, dass ›Logik‹ und ›Zusammenhang‹ synonym verwendet werden.¹⁹⁵

Zu Beginn der *Einführung* können wir schließlich über den Stilwechsel von Barock zu Klassik lesen:

Als Grundlage des neuen Stils können wir [...] die Verschiedenheit in der Funktion einzelner Teile im Gesamtorganismus des musikalischen Kunstwerks bezeichnen. In dieser funktionellen Verschiedenheit, die sowohl durch harmonische als auch motivisch-thematische Mittel erzielt wird, liegt ein wesentliches Kennzeichen des neuen Stils.¹⁹⁶

Eine vorläufige Definition von ›Formfunktionen‹ könnte demnach lauten: ›Formfunktionen‹ sind die ›Bedeutungen‹, die Teile in einer musikalischen Form durch die Erfüllung einer zugehörigen ›Aufgabe‹ erhalten. Die Vorläufigkeit dieses Definitionsversuches zeigt sich daran, dass Form selbst – im oben diskutierten Sinne – kein ›immaterielles Konzept‹ ist. Vielmehr erscheint Form als Ausdruck diverser Konzepte. Entsprechend sind Formfunktionen *Mischbegriffe*. Anders als dies beispielsweise für tonale Funktionen im Bereich der Harmonik geltend gemacht werden könnte¹⁹⁷, entspringen sie nicht *einem* Konzept, sondern entstehen durch Verknüpfung von Funktionen *diverser* Konzepte – mit Blick auf Schönberg und Ratz insbesondere der Harmonik sowie der Motivik und Thematik.

Eine prinzipiell ähnliche Sicht findet sich bei Caplin, der hinsichtlich der Entstehung formaler Funktionen äußert:

[Each formal function] arises from criteria involving multiple parameters, most importantly harmony, tonality, grouping, and cadence.¹⁹⁸

193 Ratz 1975c, 33. Von dieser Art der Betrachtung grenzt Ratz an anderer Stelle ab (1975d, 41): »Und darum sind viele Fugenbetrachtungen so unbefriedigend, weil sie lediglich jene Teile, in denen das Thema anwesend ist (das nennen sie dann Durchführungen), unterscheiden von jenen, in denen das Thema abwesend ist (das nennen sie dann Zwischenspiele), ohne jede Rücksicht auf die Funktion der einzelnen Teile im Ganzen und deren Rangordnung.«

194 Der Anklang an Riemann ist unüberhörbar.

195 Die Verknüpfung von harmonischer Logik und motivisch-thematischem Zusammenhang findet sich ebenfalls bereits bei Schönberg, der einerseits von den *Structural Functions of Harmony* (1954) in Bezug auf die Formbildung ausgeht, zugleich aber ein primär motivisch-thematisches ›Gedanke-‹ Konzept verfolgt, wenn er im Hinblick auf eine »verständliche Form« von der »Darstellung, Entwicklung und Verbindung von [musikalischen] Ideen« spricht (1979, 12).

196 Ratz 1973, 18.

197 Damit soll nicht gesagt sein, dass die so genannte ›Funktionstheorie‹ diesen Bereich systemisch angemessen erfasst.

198 Caplin 2009a, 25.

Zunächst: Harmonik, Tonalität, Gruppierung und Kadenz sind im strengen Sinne keine musikalischen ›Parameter‹. Vor allem aber ist Tonalität ein Begriff, der auf den Systemzusammenhang reflektiert, in dem Harmonik und Gruppierungen (womit hier in Rekurs auf die *GTTM*¹⁹⁹ melodische Abschnittsbildungen gemeint sein dürften) Funktionen dieses Systemzusammenhangs sind (Tonalität mit Harmonik gleichzusetzen bedeutete eine Redundanz). Und schließlich ist auch die Kadenz, selbst dann, wenn man sie zunächst als interpunktisches Phänomen begreift, ohne Bezug zur Harmonik und zur melodischen Gruppierung nicht denkbar.

Freilich wird trotz der unglücklichen Formulierung deutlich, was gemeint ist: Wie bereits Schönberg und Ratz sieht auch Caplin eine Formfunktion durch die Verbindung einer Reihe von Faktoren und nicht durch einen einzelnen Faktor hervorgebracht. Das wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis die einzelnen Faktoren in Formfunktionen zusammenwirken und welche Faktoren durch die jeweilige Namensgebung von Formfunktionen ›ikonisiert‹ werden sollen.

2.2 Formfunktion und Temporalität

Es scheint, als habe Caplin zunächst Ratz' Definition der »fünf Haupt-Funktionen [...], die an den übergreifenden tonalen Plan eines kompletten Satzes gebunden sind« übernommen.²⁰⁰ Eine inhaltliche Verschiebung lässt sich jedoch in *Classical Form* bemerken. Dort findet sich im Glossar unter dem Strichwort ›formal function‹ folgender Eintrag:

The specific role played by a particular musical passage in the formal organization of a work. It generally expresses a temporal sense of beginning, middle, end, before-the-beginning, or after-the-end. More specifically, it can express a wide variety of formal characteristics and relationships.²⁰¹

Erst in seinem Beitrag »What are Formal Functions?« hat Caplin den Ansatz, Formfunktionen temporal aufzufassen, sorgfältig ausgearbeitet:

And it is precisely the attempt to differentiate just how such spans express their temporality that is the goal of a theory of formal functions. [...] The specific form-functional categories [...] are manifestations of the generalized temporal functions [...].²⁰²

Demnach geht es also nicht um die Trivialität einer bloßen Chronologie, in der Anfänge und Schlüsse aufeinander folgen und zwischen ihnen gegebenenfalls eine Mitte konstatiert werden kann, sondern darum, auf welche Art zum Ausdruck gebracht wird, dass etwas Anfang, Schluss oder Mitte ist.

Möglicherweise waren hier einzelne Passagen in Ratz' Schriften anregend. So nennt Ratz beispielsweise das Verhalten eines Abschnitts »seiner Funktion als Mittelteil

199 Lerdahl/Jackendoff 1983.

200 Caplin 1986, 239.

201 Caplin 1998, 254 f.

202 Caplin 2009a, 25.

entsprechend«. ²⁰³ Bei der Ausarbeitung der Argumentation rekurriert Caplin primär auf Gedanken V. Kofi Agawu, der mit Blick auf den musikalischen Zeitverlauf vom ›Beginning-Middle-End Paradigm‹ gesprochen hatte. ²⁰⁴ Agawu bezieht sich dabei zuvörderst auf Ausführungen in *Der vollkommene Capellmeister* von Johann Mattheson. ²⁰⁵ Dieser hatte das seit der Antike aus der Rhetorik bekannte Modell einer Rede auf den musikalischen Verlauf übertragen:

Unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurf, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluss. *Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.* ²⁰⁶

Zu Recht weist Agawu darauf hin, dass sich Mattheson nur in eine seit dem 16. Jahrhundert bestehende Tradition einreihet. ²⁰⁷ Als deren Gründungsvater hat möglicherweise Gallus Dreßler zu gelten: In dessen *Praecepta musicae poëticae* von 1563/64 widmen sich die Kapitel XII–XIV ²⁰⁸ der Herstellung (›de constituendo‹) von ›exordium‹, ›medium‹ und ›finis‹ einer Komposition. Gemessen an den herkömmlichen vier Teilen der Rede ›exordium‹, ›narratio‹, ›argumentatio‹ und ›conclusio‹ (der ›argumentatio‹ kann noch die ›propositio‹ als deren Gliederung vorangestellt werden), umfasst Dreßlers ›medium‹ folglich alle Teile zwischen ›exordium‹ und ›conclusio‹/›finis‹. Zwar nimmt Dreßler explizit keine gattungsgemäße Spezifizierung vor, doch unterstellt er zweifelsohne eine Motette. Dass es sich um eine Komposition mit Text handelt, erhöht die Plausibilität der Übertragung.

Dreßlers Erläuterungen zu den einzelnen Abschnitten verdeutlichen, dass deren inhaltliche Bestimmung nicht zwangsläufig mit den der Rhetorik entlehnten Begriffen, nach denen sie benannt sind, konvergiert. Dies ist wenig überraschend: Dreßlers Vorgehen trägt dem Umstand Rechnung, dass die Erfordernisse des musikalischen Zusammenhangs eigene und andere sind als die der Wortsprache und der metaphorischen Zuschreibung daher Grenzen gesetzt sind.

Hinsichtlich des ›exordiums‹ erklärt Dreßler die Verdeutlichung des Modus zur primären Funktion und empfiehlt, Klauselwendungen zur Grundlage der Soggetti zu machen. Ferner unterscheidet er zwischen dem gemeinsamen (›exordium plenum‹) und dem imitatorischen Beginn (›exordium nudum‹) der Stimmen. ²⁰⁹ Für das ›medium‹ gibt Dreßler mehrere ›Regeln‹: Der Modus solle zum Affekt des Textes passen; die Melodiegestaltung möge dem Wort folgen; die gewählten Kadenzstufen hätten den Modus zu verdeutlichen; die Wahl ungewöhnlicher Figuren solle besondere Textstellen mar-

²⁰³ Ratz 1975d, 48.

²⁰⁴ Vgl. Agawu 1991, Chapter 3, 50 ff.

²⁰⁵ Mattheson 1739.

²⁰⁶ Ebd., 235 (Hervorhebungen original).

²⁰⁷ Vgl. Agawu 1991, 52, Anm. 2.

²⁰⁸ Dreßler 2007, 172 ff.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

kieren. Darüber macht Dreßler einige Hinweise zu harmonischen Fortschreitungen, die allerdings das Repertoire der seit den *De praeceptis artis musicae* des Gui[ll]elmus Monachus²¹⁰ bekannten Modelle nicht übersteigen. Die einzelnen musikalischen Teile, die Dreßler offenbar stillschweigend am Text orientiert sieht, sollen durch die Verzahnung von Kadenzabschlüssen und neuen Imitationsphasen ineinandergreifen. Mit Blick auf die ›finis‹ unterscheidet Dreßler nur noch ›reguläre‹ (mit der Tenorklausel im Tenor) und ›irreguläre‹ Schlüsse (mit der Tenorklausel in einer anderen Stimme): Irreguläre Schlüsse kommen am Ende untergeordneter Formteile zum Einsatz. Dreßler scheint die ›finis‹ – anders als ›exordium‹ und ›medium‹ – nicht als einen eigenständigen Formteil zu begreifen. Dies macht auf ein prinzipielles Problem aufmerksam, das mit dem ›Beginning-Middle-End Paradigm‹ einhergeht:

Hinsichtlich einer zeitlichen Dauer – gedacht als ›Strecke‹ – haben ›Anfang‹ und ›Ende‹ nur Punktform; allein die ›Mitte‹ besitzt Ausdehnung. Indem aber Dreßler vom ›exordium‹ als demjenigen Teil spricht, der als erster mit einer Kadenz schließt, erhält auch das ›exordium‹ in Art eines Kadenzvorfeldes Dauer. Damit erfolgt der Eintritt in ein formales Schichtenmodell, bei dem die Teile des Ganzen und die Teile von Teilen mittels derselben temporalen Orte gegliedert erscheinen, wie das Ganze selbst. Gleichwohl verbleibt in Dreßlers Modell eine Asymmetrie, weil die ›finis‹ in ihrer Beschränkung auf die eigentliche Schlusswendung nicht Teil, sondern ›Punkt‹ ist – wenn auch auf einer globalen Gliederungsebene. Möglicherweise ist Dreßlers Beschränkung aber auch nur Konsequenz dessen, was sich bereits bei der Beschreibung der ›Mitte‹ abzeichnet, nämlich, dass die hier zusammengefassten Einzelabschnitte sich nicht nur untereinander, sondern auch mit Blick auf das ›exordium‹ in ihrer Machart nur bedingt unterscheiden und ihre Einzelbeschreibung folglich Redundanzen verursachen würde. Dreßler reagiert auf diese Gefahr mit einer Reihe von Erläuterungen, die sich kompensatorisch verhalten und nicht auf formale Kriterien, sondern hauptsächlich auf das Wort/Ton-Verhältnis beziehen.

Viele der von Dreßler beschriebenen Verfahren erweisen sich mit Blick auf ihre Zuordnung zu den temporalen Orten als arbiträr: Imitation beispielsweise ist gemeinhin nur in ihrer ›nackten‹ Form dem ›exordium‹ zugehörig. Gerade hinsichtlich der von Dreßler selbst beschriebenen Verzahnungstechnik kann eine Imitation – nicht anders als ein Noema – in Verbindung mit dem ›medium‹ in Erscheinung treten. Auch die Verdeutlichung des Modus ist ebenso wenig eine Formfunktion allein des Anfangs wie die für die Mitte aufgelisteten Klangfortschreitungen nur dort ihren Platz haben. Dreßlers Erläuterungen können mit Ausnahme der Positionierung des ›exordium nudum‹ und der Hierarchisierung der Schlusswendungen nicht verdeutlichen, was einen ›Anfang‹ letztlich von einer ›Mitte‹ oder einem ›Ende‹ unterscheidet.

Demgegenüber gelingt es Mattheson besser, die inhaltlichen Bestimmungen der Rhetorik im Hinblick auf die musikalische Mitte fruchtbar zu machen und zu distinkten Zuordnungen zu gelangen. Allerdings wirkt auch sein Versuch bisweilen bemüht: In einer Arie von Benedetto Giacomo Marcello²¹¹ bezeichnet er nur das Soggetto als ›Exordium‹, während schon die Wiederholung in der Singstimme mit ›Narratio‹ betitelt

210 Vgl. Park 1993.

211 Vgl. Mattheson 1739, 237 ff.

wird, obgleich erst hiernach die erste Kadenz folgt, die bei Dreßler noch das ›exordium‹ abgeschlossen hatte. Verschiedene Darbietungen des Soggettos erklärt Mattheson zur ›Confirmatio‹, die ›Peroratio‹ besteht für ihn in der Wiederaufnahme des Anfangs. Für den Mittelteil der Arie nimmt Mattheson eine neue ›Narratio‹ an, eine Synkopenkette gilt ihm als ›Confutatio‹.

Gleichwohl wird man konzedieren, dass Matthesons Vorgehen von zwei veränderten Voraussetzungen profitiert: Die barocke Arie bietet ein besseres Gegenstück zur Rede, weil sie mit (in Rahmen- und Mittelteil jeweils) einem Soggetto nur einen motivisch-thematischen Bezugspunkt für alle temporalen Orte aufweist und zudem im emphatischen Sinne auch Gegenstand einer Abhandlung ist, die der Zuordnung der ›Confirmatio‹/›Augmentatio‹ eine gewisse Plausibilität verleiht, anders als dies in einer tendenziell eher parataktisch gehaltenen Motettenkomposition der klassischen Vokalpolyphonie mit ihren diversen, den Textteilen zugeordneten Abschnitten und mit jeweils neuen Soggetti für gewöhnlich der Fall ist.

Caplins Verdienst ist es zweifelsohne, sowohl Überlegungen seiner Vorgänger in eine umfassende Systematik eingehen zu lassen²¹², als auch – mit Blick auf Schönberg und Ratz –, »die Lücken in den Darstellungen beider Theoretiker zu füllen und die grundlegenden Merkmale der Form präziser zu fassen«.²¹³ Bereits in seinem Beitrag von 1986 führt Caplin Ratz' Andeutung verbliebene Ausführungen zu den Techniken der Fortsetzung im achttaktigen Satz umfassend aus.²¹⁴

Dass aber trotz der teils sehr detaillierten Aufbereitung der Verfahren immerfort nur ›Anfang‹, ›Mitte‹ und ›Ende‹ zum Ausdruck kommen, führt zu einer Redundanz, die bereits James Hepokoski und James Webster kritisiert haben.

Bei Hepokoski heißt es:

How useful is it to place temporal (and other) ›functions‹ at the radiating center of an analyticsystem, trumping other factors of one's musical experience? It goes without saying that function [...] is an important aspect of a composition [...]. But as defined here (with implicit nods to an underdeveloped phenomenology), [...] it is so self-evident as to border on the trivial.²¹⁵

Ganz ähnlich Webster:

212 So findet sich in Caplin 1998 eine Aufstellung der ›fundamental progressions of harmony‹ (23 ff.), in der zwischen ›prolongational progressions‹ (25 f.), ›cadential progressions‹ (27 f.) und ›sequential progressions‹ (29 ff.) unterschieden wird. Im Hinblick darauf, dass ›diskantisierende‹ und ›altisierende‹ und auch einige der ›tenorisierenden‹ Fortschreitungen nicht zu den ›cadential progressions‹, sondern zu den ›prolongational progressions‹ gerechnet werden, steht Caplins Kadenzbegriff freilich quer zu weiten Teilen der historischen Tradition (ebd.). Auf diesem Wege gelingt es Caplin beispielsweise gängige ›Initialkadenzen‹, die für den temporalen Ort Anfang stehen, unter die ›prolongational progressions‹ statt die ›cadential progressions‹ einzuordnen.

213 Caplin 1986, 241.

214 Vgl. ebd., 243.

215 Hepokoski 2009, 41.

If formal functions arise as ›manifestations‹ of generalized temporal functions, it is latter—beginning/middle/end—that are foundational. However, I believe that these phenomena, precisely because of their ubiquity in human life and art, are too general to serve this theory-building purpose.²¹⁶

Caplin hat dem wiederum durch den Hinweis auf sein eigenes Forschungsvorhaben als Entfaltung eines formfunktionalen Schichtenmodells zu entgegnen versucht, zu dem es bereits in *Classical Form* heißt:

Whereas his model generally operates at a single, relatively background level of a given composition, the theory developed here identifies a multitude of functions discernible at all levels in a classical movement.²¹⁷

In seinem Beitrag »What are Formal Functions?« sieht Caplin die Pointe seiner Analyse von Beethovens op. 21, i in der vierfach-differenten temporalen Bestimmung der Takte 77–80 (»subordinate theme II«):

This passage can be understood, moving from surface to the background, that is, from bottom to top, as the ›beginning,‹ of the ›middle,‹ of the ›end,‹ of the ›beginning,‹ of the entire movement.²¹⁸

Worauf Caplins Fokussierung temporaler Aspekte in der Formanalyse letztlich abzielt, wird in seinem Beitrag *Teaching Classical Form: Strict Categories vs. Flexible Analyses*²¹⁹ deutlich. Caplin kommt dort auf die Unterscheidung zwischen ›intrinsic function‹ und ›contextual function‹ zu sprechen – Thema einer früheren Korpusevaluation, an der er selbst beteiligt war.²²⁰ Caplin erklärt es zu einem »fascinating aspect of formal functionality«²²¹, dass zwischen ›intrinsic function‹ und ›contextual function‹ ein Konflikt auftreten könne. Was darunter zu verstehen ist, demonstriert er unter anderem mit Hilfe einer Rekomposition der eröffnenden Taktgruppe aus Beethovens *Andante favori* (Bsp. 7).

Caplin kommentiert:

At first glance, this theme seems like a standard eight-measure period. But examining more closely some of the details of its constituent phrases, we observe that the two-measure basic idea itself consists of a one-measure motive that is repeated sequentially. Moreover, the theme begins directly on a destabilizing I⁶ and continues with a relatively rapid progression of harmonies that are largely sequential until the

216 Webster 2009, 47.

217 Caplin 1998, 3. Bereits 1986 hatte Caplin Ratz dafür kritisiert, den »Gedanke[n], daß [...] auch klar bestimmbare Funktionen untergeordneter Art wirksam sein könnten [...], obwohl er unterschwellig [...] präsent ist, nirgends explizit ausgesprochen« zu haben (1986, 239).

218 Caplin 2009a, 25.

219 Caplin 2013a.

220 Vgl. Vallières/Tan/Caplin/McAdams 2009.

221 Caplin 2013a, 132. Caplin (vgl. ebd., 133) greift in diesem Zusammenhang zu einem Vergleich mit der von Harald Krebs (1999) in den Diskurs eingeführten ›metrical dissonance‹.

Andante grazioso con moto

p dolce

presentation

b.i.

1/2

continuation frag.

F: I 6

5

cad.

cresc.

p dolce

V⁸ I V⁸ VI V^{1/2} II⁶ V(8 3)

HC

b) ›reconstructed version‹

Fraglos entspricht Caplins Alternativfassung seinen eigenen Kriterien, doch manifestiert sich in seiner Terminologie ein grundsätzliches Missverständnis, welches darin besteht, dass zu ›Funktionen‹ von Formpassagen erklärt wird, was nur deren ›Features‹ sind. Mit Blick auf die oben gemachte Unterscheidung zwischen intrinsischen und holistischen Eigenschaften von Teilen in Systemen, kann nicht bestritten werden, dass Teile, die nur intrinsische Eigenschaften aufweisen, Funktionen erfüllen können. Das aber berechtigt nicht, intrinsische Eigenschaften und Funktion in eins zu setzen, wie es mit dem Terminus ›intrinsic function‹ geschieht. ›Kontextuale Formfunktionen‹ wiederum sind keine holistischen Eigenschaften, sondern als Standard verstandene temporale Anordnungen gewisser Features, wie sie sich mit Blick auf einen syntaktisch größeren Ausschnitt darbieten. In den von Caplin angeführten Beispielen gibt es folglich keinen Konflikt zwischen intrinsischen und kontextualen Funktionen. Es gibt allenfalls einen Konflikt zwischen der erwarteten und tatsächlichen Abfolge von Features.²²⁴ Die irreführende Terminologie schmälert nicht den Wert, dieses Phänomen im Rahmen der Expektanzforschung zu ergründen. Einer Theorie formaler Funktionen erweist sie jedoch keinen Dienst. Im Gegenteil: Sie verunklart, was das Ziel einer solchen Theorie zu sein hätte.

Hepokoskis und Websters Kritik an Caplins temporalem Konzept verbleibt auf der Ebene der Symptome. Entscheidend ist, dass in der *Formal Function Theory* eine prinzipielle inhaltliche Verschiebung gegenüber Ratz (und Schönberg) stattfindet, indem Kon-

224 Vgl. auch Riley 2011.

zepte wie Harmonik und Motivik-Thematik nun ihrerseits dem Konzept Temporalität unterstellt werden. Formfunktionen sind demnach eine ›Übersetzung‹ temporaler Orte in Musik.

Der Versuch, durch das Konzept Temporalität den Funktionsbegriff im eigenen Ansatz zu stärken, erweist sich jedoch als kontraproduktiv. Caplins Argumentation legt offen, dass den Konzepten Harmonik und Motivik-Thematik ihre (ursprüngliche) ›Immaterialität‹ weitgehend entzogen ist. Dies ist wiederum Folge davon, dass die bereits bei Ratz feststellbare Tendenz, den Fokus auf die ›Mittel‹ und nicht die ›Funktionen‹ zu legen, sich bei Caplin verschärft. Dass Funktionen einen Zweck erfüllen und nicht mit den sie zum Ausdruck bringenden Mitteln identisch sind, gerät aus dem Blick. Am Ende dieser Entwicklung steht, dass zwischen ›Mitteln‹ und ›Funktionen‹ begrifflich nicht mehr hinreichend unterschieden wird. Bereits Caplins Definition von 1998 legt dies offen, indem sie zwischen Features (»a wide variety of formal characteristics«) und Relationen (»relationships«) nicht differenziert, sondern diese summiert.²²⁵ Die ›immaterielle‹ Leerstelle soll durch die Rückkoppelungen an die Temporalität musikalischer Passagen wieder gefüllt werden.²²⁶

2.3 Funktionsbegriffe

Dem Missverständnis, die strukturellen Charakteristika eines Teils zu dessen Funktion zu erklären, steht im Fachdiskurs die Auffassung gegenüber, Funktion sei gleichbedeutend mit den holistischen Eigenschaften eines Teils. Zentral ist hier Bruno Haas' überarbeitete Promotionschrift *Die freie Kunst*.²²⁷ In ihr wird unter Rekurs auf Hegels Ästhetik grundgelegt, was Haas unter ›funktionaler Analyse‹ versteht. Im abschließenden Kapitel »Über die Methode der Werkanalyse« wird der Zusammenhang mit den Begriff der ›Funktion‹ aufgezeigt:

Wie oben dargelegt [...] besteht die Werkanalyse darin, *Funktionen* zu bestimmen. Die Funktion wurde erklärt als die durch die konkrete Werk Ganzheit vermittelte Bestimmung oder Eigenschaft eines Teils. Sie ist also diejenige Bestimmung des Teils, die ihm zukommt, insofern er Teil des konkreten Ganzen ist; außerhalb dieses singulären Zusammenhangs würde sie ihm nicht zukommen.²²⁸

Als positives Beispiel aus dem Bereich der Musik kommt Haas auf Heinrich Schenker zu sprechen:

²²⁵ Vgl. Anm. 201.

²²⁶ In diesem Zusammenhang irritiert auch Caplins Sprachgebrauch von den ›temporalen Funktionen‹, der so nicht auf Agawu zurückgeht. Was meint es, Anfang, Mitte und Schluss zu Funktionen zu erklären? Allenfalls handelt es sich um triviale holistische Eigenschaften. Caplins Sprachgebrauch wird daher in diese Untersuchung nicht übernommen.

²²⁷ Br. Haas 2003.

²²⁸ Ebd., 215 (Hervorhebung original).

Dieser Forscher [...] hat Beiträge zur Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts veröffentlicht, die wir ohne Modifikation als gültige Anwendung unserer Methode anerkennen müssen.²²⁹

Im Anhang des Buches führt Haas' Bruder Bernhard Genaueres zu Schenkers Methode aus.²³⁰ Er beginnt mit einer Kritik gängiger Analyseverfahren:

Die Frage, worin überhaupt musikalischer Zusammenhang oder musikalischer Sinn besteht, scheint zur Zeit etwas aus der Mode gekommen. Sogenannte Analysen musikalischer Werke versuchen meist – vom Partiturbild mehr als vom Klang ausgehend – irgendwelche Elemente als Atome zu behaupten und das Werk aus diesen Elementen zusammengesetzt zu beschreiben.²³¹

Davon grenzt Bernhard Haas im weiteren Verlauf seines Beitrags Schenkers Vorgehen ab:

Schenker entgeht der Ungeschicklichkeit der oben kritisierten Theorien, die musikalischen Kompositionen als aus Elementen zusammengesetzt voraussetzen, die verbunden oder verarbeitet werden, vor allem durch seinen Begriff der Diminution.²³²

Demnach ist die Schenkeranalytik ein Verfahren, das gestattet, »das musikalische Werk [...] als ein gleichsam perspektivisches Hintereinander von Schichten zu hören, so, daß je die vordere Schicht die hintere diminuiert.«²³³

Mit Blick auf die oben unterschiedlichen Systemcharaktere ist der von Bernhard Haas postulierte Gegensatz zwischen gängigen Methoden und derjenigen Schenkers allerdings schief: In Systemen (Werken) begegnen grundsätzlich Teile (Elemente) – im Falle der Schenkeranalyse in Form von zahlreichen Figuren, von denen die Mehrzahl auf allen Schichten in immer wieder wechselnder Konstellation in Erscheinung treten kann.²³⁴

Die Frage ist daher nicht, was Schenkers Systembegriff davor bewahrt, dass in ihm Teile eine Rolle spielen, sondern wieso diese Teile nicht nur intrinsische, sondern auch holistische Eigenschaften besitzen. Hier wiederum wäre Bernhard Haas' Formulierung zu schärfen: Es ist nicht »vor allem« Schenkers Begriff der Diminution – es ist *einzig* dieser Begriff. Denn er bedeutet, dass Figuren dadurch in ein funktionales Verhältnis eintreten, dass sie einander *repräsentieren*. Es sind die Verfahren der Diminution, durch die die Form dieser Bezugnahme technisch konkrete Anschauung gewinnt. Sie geben einen Begriff von der »spezifischen Regel«²³⁵ – um Cassirers Formulierung aufzugreifen – bzw.

229 Ebd., 214.

230 Vgl. Be. Haas 2003.

231 Ebd., 256.

232 Ebd., 260.

233 Ebd., 261. Schenker selbst spricht von der »streng logische[n] Bestimmtheit [...] einfacher Tonfolgen mit komplizierten« (Schenker 1956, § 29, 49).

234 Daher Schenkers Wahlspruch zu Beginn des *Freien Satzes*: »Semper idem sed non eodem modo« (1956, 3).

235 Vgl. Anm. 159.

dem »Gesetz der Zuordnung« – wie es Dahlhaus nannte.²³⁶ »Repräsentation« erscheint hier als die notwendige Spezifizierung eines Funktionsbegriffes im Sinne von »eine Aufgabe erfüllen«.

Somit haben wir es im Diskurs mit zwei unterschiedlichen Verwendungen des Begriffs »Funktion« zu tun. Beide Verwendungsweisen können für sich in Anspruch nehmen, dass sie eine Relationierung benennen. Gleichwohl handelt es sich um unterschiedlich gelagerte Funktionsbegriffe. Dies wird deutlich, wenn wir die oben diskutierten Systemcharaktere – atomar und/oder holistisch – zur Differenzierung miteinbeziehen. Meint »Funktion« die Bestimmtheit eines Teils unter den Bedingungen des konkreten Ganzen – wie bei den Brüdern Haas –, dann benennt der Begriff die Gesamtheit aller holistischen Eigenschaften, die einem Teil überhaupt zukommen kann. Diese Gesamtheit ist dann zugleich die Bedeutung des Teils, welche damit notwendig singular ist. Ein solcher Funktionsbegriff ist »radikal-holistisch«. Demgegenüber kann ein Funktionsbegriff, bei dem »Funktion« meint, eine Aufgabe zu erfüllen bzw. einen Zweck zu leisten – so wie er bei Schönberg, Ratz, Riemann und auch Caplin begegnet –, mit Blick auf die Sozialwissenschaften »funktionalistisch« genannt werden. Ein solcher Funktionsbegriff ist allgemein (was nicht als reduktiv oder rudimentär missverstanden werden darf). Seine Allgemeinheit gestattet die Diskussion funktionaler Äquivalenz.

Theoretisch aufbereitet findet sich der funktionalistische Funktionsbegriff in jüngerer Zeit bei Niklas Luhmann:

Die funktionale Analyse benutzt Relationierungen mit dem Ziel, Vorhandenes als kontingent und Verschiedenartiges als vergleichbar zu erfassen.²³⁷

Im Luhmanns Sprachgebrauch ist mit »Relationierung« nicht das Verhältnis zwischen Teilen in Bezug auf ein Ganzes gemeint, sondern die »Relation von Problem und Problemlösungen«.²³⁸ Das »Kontingente« ist demnach »Gegebenes, seien es Zustände, seien es Ereignisse«, das auf »Problemgesichtspunkte« bezogen wird:

Die Relation von Problem und Problemlösung wird dabei nicht um ihrer selbst willen erfasst; sie dient vielmehr als Leitfaden der Frage nach anderen Möglichkeiten, als Leitfaden nach funktionalen Äquivalenten.²³⁹

Luhmann bringt als Beispiel:

Flugzeuge müssen nicht, wenn man einmal die Flugphysik beherrscht, als Copie von Vögeln gebaut werden.²⁴⁰

236 Damit erhält das von Esfeld mit Rekurs auf Simons gegebene Kriterium der »generisch-ontologischen Abhängigkeit« zur Bestimmung eines holistisch verfassten Systems zusätzliche Bestimmtheit.

237 Luhmann 1987, 83.

238 Ebd.

239 Ebd., 84.

240 Luhmann 1992, 409.

Ein radikal-holistischer Funktionsbegriff gestattet funktionale Äquivalenz hingegen nur als Kopie.

›Funktionale Analyse‹ bei Bruno Haas und bei Niklas Luhmann meinen also nicht dasselbe. Vielmehr ist die Stoßrichtung beider Ansätze entgegengesetzt. Bei Haas wird die Bestimmung singulärer Verhältnisse im konkreten Werk fokussiert, bei Luhmanns geht es gerade um die Äquivalenz, die »Gegebenes« mit Blick auf seine Funktion gewinnen kann. Gleichwohl ein Missverständnis wäre es, zu behaupten, beide Funktionsbegriffe schlossen einander aus. Das Gegenteil ist der Fall: Die Suche nach funktionaler Äquivalenz und die Dekomponierung singulärer Verhältnisse bedingen einander. Dies kann an keinem Ansatz besser aufgezeigt werden als an dem, den Bruno Haas »ohne Modifikation als gültige Anwendung unserer Methode anerkennt[t]«²⁴¹ – also der Schenkeranalytik.

Am Beispiel der Etablierung des ›Kopftons‹:²⁴² Die Qualität ›Kopfton‹ ist – wie alle Qualitäten der Schenkeranalytik (und jeder Analytik, mag sie auch einem holistischen Theoriedesign verpflichtet sein) – eine Qualität, die aus der Verknüpfung von intrinsischen Eigenschaften (hier: Terz, Quinte oder Oktave des Dreiklangs) und holistischen Eigenschaften (hier: Anfangston der Urlinie) resultiert. Ist ›Funktion‹ sowohl im radikal-holistischen als im auch im funktionalistischen Sinn ein ›immaterielles‹ Konzept, so gibt es sie in der (musikalischen) Wirklichkeit doch nur in unauflöslicher Verbindung mit ihrem ›materiellen‹ Träger. (Eben deshalb erschiene es auch problematisch, das eine begrifflich dem anderen subsumieren zu wollen.) Diese Verbindung wird durch Strukturen ›indiziert‹ (im Sinne von Charles Santiago Sanders Peirce). In der Schenkeranalytik begegnen Strukturen als Figuren im melodischen und harmonischen Raum.

Jenseits der Schenkeranalytik kann sich die Suche nach funktionaler Äquivalenz – zumindest theoretisch – auf eine Qualität wie ›Kopfton‹ selbst beziehen, innerhalb der Schenkeranalytik nur auf die Herstellung einer solchen Qualität. Erörtert wird dann, welche unterschiedlichen Verknüpfungen intrinsischer und holistischer Eigenschaften ein und dieselbe Qualität hervorbringen. Im analytischen Akt beschreibbar sind dabei nur die diese indizierenden Strukturen, in der Schenkeranalytik also die unterschiedlichen Figuren, die für deren Herstellung stehen. Die Figuren wiederum müssen im Hinblick auf die ihnen abverlangte Funktion kontingent sein, damit sie einander substituieren können.²⁴³ Die Etablierung des Kopftons erfolgt in der Regel dadurch, dass er (a) unmittelbar mit Beginn des Stückes gesetzt wird (vgl. z. B. *Hänschen klein*) oder (b) durch ›Anstieg‹

241 Vgl. Anm. 229.

242 Mit Schenkers Neuaufstellung der ›Urlinie‹-Konzeption in den Jahren 1925/26 geht die Einschränkung der bis dato bidirektionalen Urliniebewegung auf drei fallende mit dem Grundton in ›obligater Lage‹ schließende Formen (von der Oktav, der Quint oder der Terz des tonikalen Dreiklangs) einher. Schenker spricht vom »Gesetz des Kopftones« (1956, 83).

243 Dass ein Flugzeug nicht als Copie von Vögeln gebaut werden muss – um bei dem Beispiel Luhmanns zu bleiben –, heißt nicht, dass es nicht ganz bestimmte intrinsische Eigenschaften besitzen muss (eben solche, die den Gesetzen der Flugphysik gehorchen). Wer nach der funktionalen Äquivalenz diverser Sachverhalte fragt, fragt immer auch nach deren Eigenschaften. Ein Flugzeug mag höchst unterschiedlichen Funktionen dienen: der Beförderung oder des erweiterten Suizids. Seine Flugfähigkeit muss in beiden Fällen gewährleistet sein. Wechselt das Flugzeug seine Funktion vom Fluggerät zum Ausstellungsstück in einem Museum, kann seine Flugtauglichkeit entfallen. Je nach Fall werden bestimmte seiner Eigenschaften abgerufen, andere nicht.

(vgl. z. B. *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*) oder (c) durch ›Brechung‹ (vgl. z. B. *The Ash Grove*) erreicht wird. In diesem Sinne sind alle drei Verfahren funktional äquivalent.

Es überrascht nicht, dass sich die Idee funktionaler Äquivalenz bereits bei Cassirer findet. So hält er in Bezug auf Leibniz, in dem er den neuzeitlichen Begründer des Funktionsbegriffes sieht²⁴⁴, fest:

Jede Monade ist mit all den Inhalten, die sie in sich fasst, eine völlig geschlossene Welt, die kein äußeres Sein abbildet oder widerspiegelt, sondern lediglich nach eigenem Gesetz das Ganze ihrer Vorstellungsinhalte umfasst und regelt; aber alle diese verschiedenen individuellen Welten drücken nichtsdestoweniger ein gemeinsames Universum und eine gemeinsame Wahrheit aus. Diese Gemeinsamkeit aber kommt nicht dadurch zustande, dass alle diese verschiedenen Weltbilder sich zueinander wie die Kopien eines gemeinsamen ›Originals‹ verhalten, sondern dass sie in ihren inneren Beziehungen und in der allgemeinen Form ihres Aufbaus einander funktional entsprechen.²⁴⁵

Dass Ratz der Gedanke funktionaler Äquivalenz nicht fremd ist, macht eine Bemerkung im Rahmen einer Fugenanalyse explizit:

In bezug auf seine Funktion im Gesamtaufbau entspricht somit der Modulationsteil der Fuge dem, was wir auch in den klassischen Instrumentalformen – etwa im Scherzo, vor allem aber in der Sonatenform – als Durchführung bezeichnen.²⁴⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht unproblematisch, wenn der Begriff der ›Funktion‹ exklusiv radikal-holistisch verstanden wird. Bruno Haas ist darin zuzustimmen, dass es Aufgabe der konkreten Werkanalyse ist, die Singularität des analysierten Werkes darzulegen. Eine Formenlehre in systematischer wie historischer Absicht aber bedarf unterschiedlicher »Gesichtsvergleichspunkte« (Luhmann). Die Suche nach funktionalen Äquivalenzen bietet hierzu eine Möglichkeit. Entsprechend wird im Folgenden im funktionalistischen Sinne von (Form-)Funktionen gesprochen, ohne damit die Aufgabe der Werkanalyse, wie sie Bruno Haas formuliert, infrage zu stellen.

244 »Versteht man daher unter einer ›substantiellen‹ Weltansicht die Auffassung, nach der alles Sein und Geschehen im Grunde auf letzte und starre, absolute ›Dinge‹ sich zurückführt, so ist Leibniz' Philosophie diesem Standpunkt unmittelbar entgegengesetzt. Ihre Tendenz, von der sie ausgeht und die von nun ab im Fortschritt des Idealismus sich durchsetzt, geht dahin, den älteren Seinsbegriff durch den Funktionsbegriff zu verdrängen.« (Cassirer 1902, 538f., Hervorhebung original) Adolf Pavlovitch Youschkevitch unterteilt die Entwicklung des Funktionsbegriffes in drei Perioden (1976/77, 38): »(1) Antiquity, the stage in which the study of particular cases of dependences between two quantities had not yet isolated general notions of variable quantities and functions. (2) The Middle Ages, the stage in which, in the European sciences of the 14th century, these general notions were first definitely expressed both in geometrical and mechanical forms, but in which, as also in antiquity, each concrete case of dependence between two quantities was defined by a verbal description, or by a graph rather than by formula. (3) The Modern Period, the stage in which, beginning at the end of the 16th century, and, especially, during the 17th century, analytical expressions of functions began to prevail, the class of analytic functions generally expressed by sums of infinite power series soon becoming the main class used.«

245 Cassirer 1921, 54f.

246 Ratz 1975c, 35.

Funktionalistisch verstandene Funktionen können sowohl in atomistisch wie holistisch gedachten Systemen bestimmt werden. Daher besteht – entgegen der Position von Bernhard Haas – kein Grund, den Begriff (musikalischer) Zusammenhang exklusiv an ein radikal-holistisches Verständnis von Funktionalität zu binden. Zusammenhang entsteht durch funktionalistische Funktionen, aber nicht notwendig durch holistische Eigenschaften der Teile. Entscheidend ist einzig, dass die konstitutiven Elemente aufeinander bezogen und nach außen hin als abgegrenzte Struktur organisiert sind. ›Organisiert‹ heißt dabei soviel wie ›regelgeleitet‹. Ansonsten könnte gar nicht von einem System gesprochen werden (die Vorstellung, der menschliche Körper bilde keinen Zusammenhang, weil seine Organe keine holistischen Eigenschaften besitzen, wäre absurd).

Wie oben bereits zitiert, sah selbst Cassirer Zusammenhang nicht allein durch Funktionsbegriffe zum Ausdruck gebracht, sondern im ›Besitz einer gemeinsamen ›Eigenschaft‹ nur ein sehr spezielles Beispiel der logisch-möglichen Zusammenhänge überhaupt.²⁴⁷ Das wiederum bedeutet, dass die Vorstellung von dem *einen* Zusammenhang aufgegeben werden muss. Dies erscheint unproblematisch, solange gezeigt wird, welche intensional und extensional unterschiedlichen Modi von Zusammenhangsbildung wirksam werden – gegebenenfalls auch unter gleichzeitigem Rekurs auf die beiden unterschiedenen Systemcharaktere. Es ist nicht auszuschließen, dass einige dieser Modi sich im aktiven Hören schlicht nur überlagern. Im Hinblick auf Formfunktionen als *Mischbegriffe* wäre allerdings zu diskutieren, ob die (relevanten) Modi selbst wiederum ein funktionales Verhältnis eingehen.

Zur Klärung dieser Frage sei hier ein Beitrag von Michael Polth diskutiert.²⁴⁸ Polth vertritt die These, dass »aus Schenkerianischer Sicht [...] ›formale Funktionen‹ durch Tonalität« entstünden.²⁴⁹ Polth zufolge hat für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts »die Lehre Heinrich Schenkers [...] nicht nur den bislang differenziertesten Begriff vom musikalischen Zusammenhang« zur Verfügung gestellt, »sondern auch die präziseste Methode zur Analyse dieses Zusammenhangs.«²⁵⁰ Polth räumt ein, dass »an der ästhetischen Bedeutung motivisch-thematischer Arbeit [...] kein Zweifel« bestehe²⁵¹, doch basiere diese »(in allen ihren Spielarten) auf der Wiederholung von Gestalten«²⁵² und gehöre »nicht zu den Konstituenten von Zusammenhang.«²⁵³ ›Musikalischer Zusammenhang‹ ist für Polth ausschließlich ›funktional‹ begründet, ›Funktionalität‹ im diskutierten Zeitraum wiederum ausschließlich durch ›funktionale Klangwirkungen‹ fundiert. Verbindungen zwischen den »diskreten Ereignissen (Töne, Klänge) [...] manifestieren sich an den (funktionalen) Klangwirkungen der Ereignisse.«²⁵⁴

247 Vgl. Anm. 158.

248 Polth 2015.

249 Ebd., 202. Dabei verweist Polth hinsichtlich des Terminus ausdrücklich auf Caplin (vgl. ebd., Anm. 8).

250 Ebd., 201.

251 Ebd.

252 Ebd., 200.

253 Ebd., 201.

254 Ebd., 204.

Das ›Grundprinzip‹ für den musikalischen Zusammenhang lautet also: Eine Verbindung besteht dadurch, dass (in der Regel) das Frühere in der Art und Weise, wie das Spätere klingt, weiterwirkt.²⁵⁵

Aufschlussreich ist die zusätzlich gegebene Fußnote:

Die Einschränkung funktional zielt auf eben diese genannte Komponente der Klangwirkung. Selbstverständlich gibt es weitere Komponenten, um die es bei den hiesigen Überlegungen aber nicht geht.²⁵⁶

Später präzisiert Polth den Begriff ›Klangwirkung‹ noch zu dem der »harmonische[n] Kraft«.²⁵⁷

Bereits Folker Froebe hat angesichts des Umstands, dass die in einem von ihm verfassten Beitrag zur motivisch-thematischen Analyse vorgestellten Zugänge »über den Bereich einer motivisch-thematischen Analyse im herkömmlichen Sinne hinaus[gingen]«²⁵⁸, erklärt, dies sei »eine Konsequenz dessen, dass es sich bei der motivisch-thematischen Analyse weder um einen selbständigen Analyseansatz noch um eine Methode handelt«:²⁵⁹

Erst die Einbeziehung anderer Analyseansätze und -verfahren ermöglicht es, konkrete Fragestellungen zu formulieren, eine begründete Auswahl der zu vergleichenden Töne vorzunehmen und Ähnlichkeitsbeziehungen im Hinblick auf den musikalischen Zusammenhang zu qualifizieren.²⁶⁰

Wie Froebe kann auch Polth überzeugend darlegen, dass die motivisch-thematischen Gestalten (zumeist) nicht mit jenen ›Figuren‹ kongruieren, welche die Schenkeranalytik bereitstellt. Hinsichtlich der von Froebe angemahnten Qualifizierung kommt Polth zu folgendem Ergebnis:

Auch wenn an der ästhetischen Relevanz von Narrativen kein Zweifel besteht, so ist im Rahmen der hiesigen Überlegungen lediglich auf das (durchaus nachvollziehbare) Missverständnis hinzuweisen, das in der Assoziation der ›Motiv-Geschichte‹ oder ›Motiv-Verwandtschaft‹ mit dem musikalischen Zusammenhang steckt. Wer funktionalen Zusammenhang mit einem Narrativ verwechselt, würde demselben Irrtum aufsitzen wie jemand, der auf dem Bildschirm seines Computers beobachtet, wie Papierblätter aus einem Ordner in den Papierkorb fliegen, und daraus schlösse, dass der Computer in Wirklichkeit so funktioniert, wie die Benutzeroberfläche es suggeriert.²⁶¹

255 Ebd. (Hervorhebungen original). Polth ergänzt (ebd., Anm. 12): »Kompliziert wird die Sache dadurch, dass die Wahrnehmung von funktionalen Klangwirkungen auch durch die Kenntnis einer Komposition gelenkt wird, dass somit auch spätere Ereignisse einer Komposition die Wahrnehmung von früheren beeinflussen können.«

256 Ebd., Anm. 11.

257 Ebd., 207.

258 Froebe 2014, 131.

259 Ebd.

260 Ebd.

261 Polth 2015, 215.

Abschließend heißt es:

Aber Zusammenhang bedeutet bereits mehr als nur Zusammenschluss von Ereignissen zu funktionalen Einheiten. An den beteiligten Tönen und Klängen muss für den Hörer ein Verhalten erfahrbar sein, das den musikalischen Verlauf insgesamt als dynamisch gerichtet erscheinen lässt. Auf rationaler Seite entspricht dieser Dynamik des Zusammenhangs die Inszenierung von Strukturen.²⁶²

Hier nun kommen die Motive im Sinne der motivisch-thematischen Analyse ins Spiel. Denn nach Polth hat die Inszenierung der Dynamik »mit einer bestimmten Einbindung der Strukturen in die metrischen Koordinaten einer Komposition zu tun.«²⁶³ Anhand der in seinem Beitrag diskutierten Beispiele aus Klaviersonaten Beethovens (op. 2/2, i und op. 109, ii) sind für Polth Motive »an metrische Koordinaten gebunden« und »gehören [...] zu den zentralen Mitteln Beethovens, Strukturen zu inszenieren.«²⁶⁴

Insofern es noch Gelegenheit geben wird im zweiten Teil dieser Prolegomena genauer auf Positionen der Schenkeranalytik einzugehen, möchte ich die Anmerkungen zu Polths Beitrag an dieser Stelle auf die Frage nach dem Verhältnis der Begriffe ›Zusammenhang‹, ›Funktion‹ und ›Formfunktion‹ beschränken:

Polths Definition, der zufolge musikalischer Zusammenhang dadurch entsteht, dass entweder »das Frühere in der Art und Weise, wie das Spätere klingt, weiterwirkt« oder »spätere Ereignisse einer Komposition die Wahrnehmung von früheren beeinflussen«²⁶⁵, ist Folge eines holistischen Theoriedesigns. Entsprechend exklusiv ist sein Begriff von musikalischem Zusammenhang. Dazu gehört, dass Polth – ganz im Sinne Cassirers – das Konstatieren der »Wiederholung von Gestalten« im Zuge der motivisch-thematischen Analyse als non-funktionale Bestimmungen zurückweist; dieses ist dem Substanzdenken verpflichtet. Nun hat Cassirer aber nicht behauptet, Substanzgemeinschaft und Funktionsbegriff schließen sich aus – eben so wenig gilt dies für Polth:

Was sich ähnelt, muss darum noch nicht zusammenhängen; und was zusammenhängt, kann sich zwar ähneln, muss es aber nicht.²⁶⁶

Entscheidend ist folglich das Konzept der ›funktionalen Klangeigenschaften‹. Nur ihnen spricht Polth zu, die entsprechenden ›Wirkungen‹ zu entfalten. Diese wiederum kommen nur »an konkreten und einzelnen Klängen vor«²⁶⁷ und sind mit den Bestimmungen identisch, welche eine (ggf. erweiterte) Schenkeranalyse leistet.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit, die Polths Text durchzieht, ist, dass die Unternehmung, den Veränderungen im funktionalen Gefüge Genüge zu tun, nicht widerspruchsfrei mit dem präsupponierten holistischen Begriff von Zusammenhang und dessen exklu-

262 Ebd., 240.

263 Ebd.

264 Ebd.

265 Vgl. Anm. 255.

266 Polth 2015, 202.

267 Ebd., 216.

siver Verknüpfung mit der Schenkeranalytik zusammengeht. Sieht Polth zu Beginn seines Textes musikalischen Zusammenhang noch ausschließlich durch funktionale Klangkomponenten im Sinne der Schenkeranalytik gewährt, so relativiert er an dessen Ende diese Einschätzung, indem er nunmehr vom »Zusammenhang« (im emphatischen Sinne) den (bloßen) »Zusammenschluss [...] zu funktionalen Einheiten« abgrenzt.²⁶⁸

Dass Formfunktionen durch Tonalität entstünden, wird in diesem gedanklichen Zusammenhang zu einem erklärungsbedürftigen Satz. Polth gibt keine eigene Definition des Terminus ›Formfunktion‹, sondern verweist auf Caplin.²⁶⁹ Wer andere Veröffentlichungen von Polth kennt, weiß, dass auch er den Begriff ›Funktionalität‹ im Sinne von Bruno und Bernhard Haas verwendet.²⁷⁰ Nicht gemeint ist demnach die Identität von ›Formfunktion‹ und ›Funktion‹, also demjenigen, was die (ggf. erweiterte) Schenkeranalytik als umfassende holistische Eigenschaften eines Tons oder Klangs bestimmt.

Im Abschnitt »Thema« und Formfunktion«²⁷¹ setzt Polth beim Begriff des ›Themas‹ an, der – nicht anders als der Motiv-Begriff – für ihn »ein ungesättigter Funktionsbegriff«²⁷² ist:

Zur Formbedeutung Thema gehört zwar die Anwesenheit einer thematischen Gestalt, aber sie allein stellt kein hinreichendes Kriterium dar; denn auch Überleitungen können eine thematische Gestalt enthalten. [...] Nur ein Formabschnitt, der ›klingt‹, als handle es sich um den ›eigentlichen Ort des Erscheinens‹ der thematischen Gestalt [...], wird als Formabschnitt ›Thema‹ wahrgenommen.²⁷³

›Sättigung‹ erfährt der Begriff demnach erst dadurch, dass – gemäß schenkerianischer Sicht – »der formale Charakter des ›eigentlichen Ortes‹ [...] durch unterschiedliche funktionale Zusammenhänge fundiert«²⁷⁴ wird:

Ihre [der Themen] vollständigen Bedeutungen ergeben sich erst durch ihre Position im strukturellen Gefüge.²⁷⁵

Da Tonalität an jedem Ort im Stück waltet, müssen, soll die These von der ›Fundierung durch Tonalität‹ nicht trivial sein, bestimmte ›tonale Orte‹ ausgespart bleiben:

Er [der Formabschnitt ›Thema‹] darf nicht den Charakter einer Einleitung, Überleitung oder Schlussbildung besitzen.²⁷⁶

268 Vgl. Anm. 262.

269 Vgl. Polth 2015, 226, Anm. 8.

270 Vgl. z. B. Polth 2014, insbesondere 110.

271 Polth 2015, 221 ff.

272 Ebd., 221.

273 Ebd.

274 Ebd.

275 Ebd., 222.

276 Ebd.

»Besonders deutlich« – so Polth – »lässt sich dies beim sog[enannten] ›Seitenthema‹ zeigen.«²⁷⁷ Anhand eines Diagramms²⁷⁸, das eine von mehreren Möglichkeiten aufführt, wie ein Expositionsverlauf (in Dur und Moll) im Sinne der Schenkeranalytik strukturell beschaffen sein kann, veranschaulicht Polth, dass es »mindestens drei Stellen (a, b, c) [gebe], die den ›Charakter‹ ›Seitenthema‹ ausprägen könn[t]en.«²⁷⁹ Diese Stellen seien a) die oktavlagerige II# in Verbindung mit der antizipierten 2 der Urlinie, b) die quintlagerige V in Verbindung mit dem Eintritt der 2 in der Urlinie und c) die oktavlagerige V am Ende des unter der 2 der Urlinie erscheinenden Quinzuges.²⁸⁰ Dass diese drei Stellen die eigentlichen Orte des Seitensatzes sind, erklärt sich im Hinblick auf das Vorherige dadurch, dass sich mit ihnen eine besondere tonale Bedeutung verknüpft: Sie alle besitzen (in der Exposition) die Qualität »Anfangszustand der neuen Tonart«.²⁸¹

Stelle a kann als Eröffnung der neuen Tonart begriffen werden, weil mit der II# der ›Boden‹ der Seitensatztonart betreten wird, auch wenn die Tonart noch nicht tonikal dargestellt worden ist. Stelle b [...] eröffnet die neue Tonart zum ersten Mal durch Auskomponierung der Tonika-Harmonie [und] auch die Tonika am Ende des Quintzugs (c) lässt sich als Anfang verstehen, wenn man ihren Eintritt nach dem Geschehen zuvor nicht als Abschluss, sondern als erstmaliges Ankommen auf einer (inzwischen gefestigten) Tonika verstehen kann (ob ein solches Verstehen möglich ist, hängt von singulären Umständen im jeweiligen Sonatensatz ab).²⁸²

Polth kommentiert:

Je nachdem, ob ein ›Thema‹ an der Stelle a, b oder c vorkommt, besitzt es unterschiedliche Funktionen und darum können Expositionen mehrere Seitenthemen besitzen, ohne dass es funktional zu Dopplungen kommen müsste.²⁸³

Es ist aufschlussreich, wo Polth überall Seitenthemen gemäß ›Stelle a‹ vernimmt. Folgende Sätze aus Klaviersonaten Beethovens werden angeführt: op. 2/1, i, op. 32/2, i, op. 31/3, iv und op. 109, ii (der im Zentrum von Polths Aufsatz steht).²⁸⁴ Die Ausführungen zu op. 32/2, i lassen sich unmittelbar mit Analysen von Caplin und Hepokoski gegenlesen, die in einer Gemeinschaftspublikation zu diesem Werk²⁸⁵ versammelt sind:

Harmonisch erfüllt ›Stelle a‹ das, was in der *Sonata Theory* mit ›dominant-lock‹²⁸⁶ bezeichnet wird – ein Terminus, dem in der *Formal Function Theory* der Begriff ›Standing

277 Ebd.

278 Vgl. ebd., 223, Notenbeispiel 6.

279 Ebd., 222.

280 Vgl. ebd.

281 Ebd.

282 Ebd., 222 f.

283 Ebd., 223.

284 Gemeint sind offenkundig folgende Takte: op. 2/1, i (T. 20 ff.), op. 32/2, i (T. 41 ff.), op. 31/3, iv (T. 34 ff.) und op. 109, ii (T. 33 ff.).

285 Vgl. Bergé 2012.

286 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 19.

on the dominant.²⁸⁷ entspricht, der seinerseits eine Übertragung der Formulierung ›Stehen auf der Dominante.²⁸⁸ aus Ratz' *Einführung* darstellt. Zur motivisch-thematischen Gestaltung eines solchen Abschnitts führt Caplin aus: »It consists of one or more ideas supported exclusively by a dominant prolongation.«²⁸⁹ Caplin begreift ›Stelle a‹ in Beethovens op. 32/2, i harmonisch zwar als ›standing on the dominant‹, zugleich aber auch als ›subordinate theme 1 (sentential)‹, bestehend aus ›compound basic idea, dominant version‹ + ›contrasting idea‹ (T. 42m.A.–45) und ›compound basic idea, tonic version‹ + ›contrasting idea‹ als ›presentation‹ (T. 46 m.A.–49); gefolgt von einer ›Fragmentierung‹ (T. 50m.A. ff.), die mit Takt 55 in die ›Kadenz‹ (›cadential‹) mündet, welche ihrerseits satzartig gestaltet ist.²⁹⁰ Hepokoski hingegen billigt der Stelle zwar ebenfalls eine satzartige Struktur zu (›sentential structure‹), doch kommentiert er »dominant-lock → therefore not S«²⁹¹ und gibt folgende Erklärung:

Many commentators have presumed [...] that bar 42 [...] assumes the role of the secondary theme of the exposition. [...] We find it more precise to grant secondary-theme status only to a clearly articulated restart of the thematic process midway through the exposition – most commonly the initiation of a new musical idea (or a P[rietary Theme]-based S[econdary Theme]) set up and launched by the articulation of a medial caesura [...].²⁹²

Obwohl dem Kommentar weiterhin zu entnehmen ist, dass Hepokoski durchaus die Ähnlichkeit zum Hauptsatz bemerkt (»returning to the breathless clipped version of the P1.1 rhythm«)²⁹³, scheint ihm gleichwohl die Rede von einem »P-based S« unangemessen.

Grundsätzlich wird in der *Sonata Theory* ›Stelle a‹ als Seitensatzposition nicht zurückgewiesen. So interpretieren Hepokoski und Darcy in Beethovens op. 55, i die Passage Takt 45 ff. als »a *locus classicus* of a more prolonged, S0 theme«.²⁹⁴ Das Superskript erläutern beide wie folgt:

Each of the zones of an exposition—especially P[rietary Theme], S[econdary Themes], and C[losing Zone]—may begin with a preparatory module that sets up or otherwise precedes what strikes one as the ›real‹ initial theme of the zone. For such initiatory moments we have devised the zero superscript [...].²⁹⁵

Damit korrespondiert, dass nach beider Einschätzung mit Takt 57 ein ›S1.1‹ beginnt (»now grounded on the tonic«).²⁹⁶

287 Vgl. Caplin 1998, 75 und 268, Chapter 6, Anm. 18.

288 Vgl. Ratz 1973, 25.

289 Caplin 1998, 257.

290 Vgl. Caplin 2012, III/11 ff.

291 Hepokoski 2015, IV/9.

292 Ebd.

293 Ebd.

294 Hepokoski/Darcy 2006, 143 (Hervorhebung original).

295 Ebd.

Polth wiederum teilt diese Auffassung nur für ›Stelle a‹, nicht jedoch für ›Stelle b‹:

In der Exposition des ersten Satzes von Beethovens *Sinfonia eroica* werden die Stellen a und c thematisch besetzt, b hingegen wird [...] als Beginn eines Formabschnitts ganz ausgelassen (Stelle b befindet sich in T. 56 [gemeint 57?] [...]).²⁹⁷

Dass ›Stelle b‹ »als Beginn eines Formabschnitts ganz ausgelassen« ist, scheint jedoch keineswegs evident. Wenn alle von Polth genannten potentiellen ›Seitentema‹-Positionen sich im Hinblick auf die Nebentonart als ›Anfänge‹ verhalten, was kann dann dafür Sorge tragen, dass Takt 57 dennoch kein »Beginn eines Formabschnitts« ist? Ein Blick in das zugehörige Diagramm²⁹⁸ zeigt, dass für Polth sich nur ›Stelle a‹ und ›Stelle c‹ durch einen metrischen Beginn auszeichnen. Zu den Voraussetzungen dieser Analyse äußert Polth, dass »alle funktionalen Bestimmungen [...] in den Jahrzehnten nach 1740 zunehmend mehr ›Gesicht‹«²⁹⁹ erhielten:

Dem neu herausgebildeten Zusammenhang entspricht auf technischer Seite, dass Strukturen ›inszeniert‹ werden. Inszenierung bedeutet, dass nicht nur die allgemeine zeitliche Abstimmung der Tonhöhen (wie bei Schenker im Hinter- und Mittelgrund), sondern auch die konkrete metrische Bestimmung mit zur Ausformulierung des Zusammenhangs gehört (und zwar bereits vom Hintergrund an).³⁰⁰

Es scheint demnach, als müsse die Qualität ›Anfang‹ nicht nur ›tonal‹, sondern im Sinne der (von Polth erweiterten) schenkerianischen Tonalität auch metrisch fundiert sein. Allerdings stünde diese Lesart in Widerspruch zu einer anderslautenden Einschätzung, die Polth wenige Jahre zuvor mit Blick auf die Vorgänge in Mozarts KV 284, i geäußert hatte:

In der Exposition von KV 284 [1. Satz] fallen Syntax und hintergründige Metrik auseinander. Die Gliederung in Formabschnitte kongruiert nicht mit derjenigen in metrische Einheiten: Wo die Medial Caesura steht, beginnt keine metrische Einheit, und wo die dritte metrische Einheit beginnt, fängt kein neuer Formabschnitt an.³⁰¹

Polth zufolge eröffnet der Eintritt der Dominantprolongation in der Haupttonart (T. 17) einen neuen metrischen Abschnitt, der ›Seitensatz‹ (T. 22 ff.) »hebt – ohne mit einem ganz schweren Takt zusammen zu fallen – charakterlich leicht an«.³⁰²

296 Ebd.

297 Polth 2015, 225 (Hervorhebung original). Die Taktangabe dürfte irrtümlich erfolgen. ›Stelle b‹ ist erst mit Takt 57 erreicht. Caplin scheint sich zu diesem Beispiel (bislang) nicht geäußert zu haben. Beide Taktgruppen (T. 45 ff. wie auch T. 57 ff.) lassen sich als ›sentential‹ beschreiben.

298 Ebd.: »Notenbeispiel 12: Diagramm einer Sinfonie (entsprechend der Symphonie op. 55, I)«

299 Ebd., 226.

300 Ebd.

301 Polth 2013, 383. Vgl. auch (ebd., 387) »Nb 7, Diagramm von KV 284, I«.

302 Ebd. Woran Polth festmacht, dass ein metrischer Abschnitt im Hintergrund beginnt, bleibt sowohl in Polth 2013 als auch in Polth 2015 ohne begriffliche Erläuterung.

Hepokoskis These, in der *Eroica* beginne mit Takt 57 ein reguläres ›secondary theme‹, stützt sich offenkundig primär auf die Beobachtung, dass eine Mittelzäsur (wenn auch durch einen ›Link in‹ überspielt) unmittelbar vorausgeht. Polth hingegen scheint davon auszugehen, dass auf die Mittelzäsur ›nur noch‹ die Schlussbildung folgt³⁰³, denn Schlussbildungen sind nach Polth von den ›eigentlichen Themenorten‹ ausgenommen. Allerdings ließe sich eine entsprechende Einschätzung nicht durch den ›tonalen Ort‹ begründen, der hier – wie Polth bemerkt – »traditionell der prominenteste Ort«³⁰⁴ für ein ›Seitenthema‹ ist, sondern einzig durch das Feature der Taktgruppe, die dann motivisch-thematisch zu wenig Profil besäße, um als ›Seitenthema‹ gelten zu können. (Das wiederum wäre immer noch keine Erklärung für die Aussage, mit Takt 57 beginne kein Formabschnitt, denn Formabschnitte beginnen nicht grundsätzlich mit ›Themen‹.)

Polths Unterscheidung zwischen ›thematischer Gestalt‹, die auch an Stellen vorkommen könne, die den »Charakter einer Einleitung, Überleitung oder Schlussbildung besitzen«³⁰⁵, und dem ›Thema‹ am ›eigentlichen Ort des Erscheinens‹, ist mit Blick auf ihre eigenen Voraussetzungen brüchig: ›Stelle a‹ kann ebenso plausibel noch der Überleitung zugerechnet werden (die im Falle der ›continuous exposition‹ unmittelbar in die Schlussbildung übergeht)³⁰⁶, und ›Stelle b‹ zu Beginn des in die Confinalis führenden Quintzuges unter der 2 der Urlinie markiert zwar einen Anfang, aber eben den Anfang der essentiellen Schlussbildung.

Gemäß Polths These vom ›eigentlichen Ort‹ werden nicht nur Fälle – wie bei ›Stelle a‹ gesehen –, deren Status als ›Seitenthemen‹ kontrovers diskutiert wird, mit dem Themenstatus bedacht, umgekehrt scheidet auch eine Reihe von Kandidaten für ›Seitenthemen‹ in Beethovens Œuvre (und nicht nur in dem seinen) aus, die in der Forschung gemeinhin als ›Seitenthemen‹ gehandelt werden: Polths These, dass ›Stelle c‹ nur dann ein ›eigentlicher Ort‹ sein könne, wenn zuvor kein Abschluss, sondern nur ein »erstmaliges Ankommen« auf der Nebentonika stattgefunden habe³⁰⁷, wirft die Frage auf, ob diejenigen der so genannten ›Seitenthemen‹, denen die essentielle Schlussbildung nicht nachfolgt, sondern vorausgeht, hierdurch ihren Status als ›Seitenthemen‹ nicht eigentlich verlieren müssten (vgl. z. B. Hob. I: 94, i, T. 79 ff.). Denn einerseits subsumiert Polth den Begriff des ›Schlussgruppen-Themas‹ zwar dem des ›Seitensatzes‹ bei ›Stelle c‹³⁰⁸, andererseits meint aber das Ende des Quintzuges unter der 2 der Urlinie in der Schenker-

303 Dass eine solche Argumentation grundsätzlich Sinn macht, dazu vgl. weiter unten die Diskussion zu Haydns Klaviersonate F-Dur Hob. XVI: 23, i.

304 Polth 2015, 222.

305 Vgl. Anm. 276.

306 Polth scheint nicht davon auszugehen, dass alle drei ›Stellen‹ ›thematisch‹ unbesetzt bleiben können.

307 Polth 2015, 222. Diese Überlegung ist offenkundig auf die Takte 83 ff. in Beethovens op. 55, i bezogen. Polth schreibt (ebd., 225, Anm. 41): »Anzumerken wäre, dass die Exposition des Eroica-Hauptsatzes mit dem Ende des ersten Quintzuges noch nicht abgeschlossen ist, sondern dass der Stelle c, die als Kontrastteil komponiert ist, ein weiterer Abschnitt folgt, in dem die Exposition ein zweites Mal mit einem Quintzug schließt.« Gemäß *Sonata Theory* handelt es sich um ›subtype 1‹ der ›continuous exposition‹ (vgl. weiter unten Anm. 339).

308 Ebd., 223: »In zahlreichen Analysen der Vergangenheit [...] wird Stelle b als das eigentliche Seitenthema und c als ›Schlussgruppen-Thema‹ bestimmt«.

analytik gemeinhin gerade nicht ein »erstmaliges Ankommen« auf der Nebentonika, sondern deren endgültiges Erreichen.

Auch im Hinblick auf das Ausscheiden von einleitenden, überleitenden oder schlussbildenden Charakteren als Themenorten ergeben sich mit Blick auf andere Werke (nicht nur Beethovens) Fragen: Wie verhält es sich mit den Takten 52 ff. aus der Ouvertüre zu *Coriolan*? Sie folgen auf eine mit einem ›Link in‹ überspielte Mittelzäsur (VII), heben in der vermeintlich regulären Nebentonart Es-Dur an, modulieren aber in die tatsächlich als Nebentonart gesetzte diatonische V. Oder was ist mit den Takten 50 ff. in dessen op. 111, i? Das Vorfeld ist im Sinne von ›Stelle a‹ gestaltet, aber im Moment der Fortführung wird deutlich, dass bereits der kadenzierende Quartsextakkord der essentiellen Schlussbildung in der Nebentonart erreicht ist. Sollen wir hier nur von ›thematischer Gestalt‹, nicht jedoch von ›Themen‹ sprechen? Polth selbst gibt zu bedenken:

Eine ausführliche Analyse könnte zeigen, dass Beethoven zahlreiche andere Stellen im Expositionsverlauf mit Themen besetzt und dadurch eigene Themen-Charaktere kreiert hat.³⁰⁹

Gut möglich, dass die beiden hier angeführten Beispiele für Polth darunter fallen. Allerdings erhebt sich dann die Frage, wie es um die Voraussetzung bestellt ist, es gäbe ›eigentliche Orte‹ für Themen, die ›tonal‹ fundiert seien. Derlei Beobachtungen legen vielmehr nahe, dass grundsätzlich jeder tonale Ort zu einem ›eigentlichen‹ werden kann (darunter auch solche, die sich noch weit weniger in einen konventionellen Ablauf einfügen, wie beispielsweise die T. 23 ff. in Mozarts KV 570, i). Wie soll gezeigt werden, dass sie auf bestimmte Weise ›tonal fundiert‹ sind, wenn sie sich mit Anfängen ebenso verbinden wie mit transitorischen oder schließenden Passagen? Was Themen zu Themen macht, dürfte ebenso von anderen Faktoren abhängen – insbesondere der interpunktischen Einbettung und dem motivisch-thematischen Profil. Diese wiederum lassen sich aber nicht aus der (erweiterten) schenkerianischen Tonalität deduzieren, sondern sich allenfalls mit ihr verknüpfen.

Polths eigene Argumentation arbeitet dieser Einschätzung zu. Im Hinblick auf das Finale aus op. 2/1 heißt es zu ›Stelle b‹ (T. 22 ff.):

Reduziert auf eine Viertelbewegung um den Ton g, fungiert die Figuration von T. 22 an eher als Vorbereitung auf den abschließenden Quintzug denn als Eröffnung eines thematischen Abschnitts: zu wenig Profil um Thema zu sein; zu viel, um als rein transitorischer Abschnitt gelten zu können.³¹⁰

Dass Themen in ihrem Charakter wesentlich durch den tonalen Ort geprägt werden, an dem sie erscheinen, muss nicht bestritten werden, um festzuhalten, dass es einen entscheidenden Unterschied macht, ob Formfunktionen, wie Polth zunächst behauptet, durch Tonalität »entstehen«, Themen durch »unterschiedliche funktionale Zusammen-

309 Ebd.

310 Ebd., 225.

hänge fundiert« sind, oder ihre »vollständigen Bedeutungen [...] sich erst durch ihre Position im strukturellen Gefüge« ergeben.

Die Formel von der ›tonalen Fundierung‹ der Themenorte suggeriert ein erstes Prinzip. Das verbände Polths Argumentation über alle fundamentalen Unterschiede hinweg mit der von Hepokoski oder Caplin. Für Hepokoski scheint dieses erste Prinzip das Konzept der Mittelzäsur zu sein, für Caplin wiederum das der syntaktischen Gliederung von Taktgruppen. Eine Aussage wie die, dass Themen ihre »vollständigen Bedeutungen [...] erst durch ihre Position im strukturellen Gefüge« erhalten, konveniert indes mit der in diesem Beitrag verfolgten Argumentation, bei der es nicht um ein Erstes, sondern um das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren geht.

Entsprechend soll an der oben zunächst vorläufig gegebenen Definition von Formfunktionen als *Mischbegriffen*, die durch Verknüpfung von Funktionen unterschiedlicher Konzepte entstehen, festgehalten werden. Der Rekurs auf eine bestimmte ›Formfunktion‹ erfolgt, wenn eine kritische Masse (ggf. unterschiedlicher Konzepte angehörender) funktionaler Bestimmungen überschritten wird.

Eben weil Formfunktionen *Mischbegriffe* sind, bleibt die Begriffsintension einer jeden ›Formfunktion‹ gleichwohl erläuterungsbedürftig. Mit der bloßen Verwendung von Begriffen wie beispielsweise ›Haupt- oder ›Seitensatz‹ ist noch nicht geklärt, welche ›Konzepte‹ Eingang gefunden haben. Funktionalistisch betrachtet arbeiten verschiedene Co-Faktoren zumeist nicht nur *einer* Formfunktion zu, sondern verschiedene Co-Faktoren – unter Umständen dieselben – bringen *diverse* Formfunktionen (oder deren Komponenten) zugleich hervor. Die Funktion einer Überleitung muss nicht ausschließlich oder primär als harmonische Vermittlung begriffen werden. Im Hinblick auf die ›ästhetische Logik‹ kann sie, wie beispielsweise in Mozarts KV 283, i zu hören, als dramatischer Einschub auch einen Kontrast zwischen zwei eher gesanglichen Themengruppen bilden (T. 16–22).

Der Begriff ›Hauptsatz‹ ruft nicht zuletzt die Funktion auf, Gegenstand der thematischen Abhandlung im Stück zu sein.³¹¹ Denkbare Formulierungen wie »Der Hauptsatz erscheint hier in der Funktion der Schlussbildung wieder« oder »Die Überleitung hat bereits Seitensatzcharakter« zeigen an, dass bestimmte Funktionen durch andere überlagert oder verdrängt werden. Der Hauptsatz, der im Rahmen der Schlussbildung erscheint, hat nicht aufgehört Hauptsatz in thematischer Funktion zu sein – im Gegenteil: Sein abermaliges Erscheinen ist Ausdruck dieser Funktion. Wohl aber erfüllt er nicht (mehr) die Funktion, am Anfang der Exposition die Haupttonart zu etablieren. Eine Überleitung, die Seitensatzcharakter hat, stiftet, obgleich mit der Vermittlung der Nebentonart zu Gange, an unerwarteter Stelle den Kontrast, der im Rahmen der ästhetischen Logik gefordert scheint, etc.

311 Vgl. von Blumröder 1995.

2.4 ›Funktionen‹ und ›Features‹

Seit 1986 unterscheidet Caplin zwischen drei Formfunktionen im achttaktigen Satz: »Präsentation, Fortsetzung und Kadenz«. ³¹² Damit zieht er offenbar die Konsequenz aus seiner Kritik an Ratz und versucht die Rolle der Schlusswendungen zu stärken. Denn hatte Caplin Ratz auch dafür gelobt, dass er die »Funktionalität formaler Strukturen [...] weniger im melodisch-motivischen Inhalt eines Werkes als in seiner harmonisch-tonalen Anlage begründet« ³¹³ sehe, scheint Caplin dieser Ansatz insbesondere im Hinblick auf Satz und Periode nur unzureichend umgesetzt. Ratz, so Caplin, lasse Fragen zur Harmonik und zur Rolle der Schlusswendungen weitgehend undiskutiert. ³¹⁴

Caplins Vorgehen wird in Zusammenhang mit seiner Fokussierung temporaler Phänomene verständlich. Auf der Ebene des achttaktigen Satzes entsprechen den drei Formfunktionen die drei temporalen Orte ›Anfang‹, ›Mitte‹ und ›Ende‹. (Bei der Periode geht Caplin hingegen von zwei Formfunktionen aus: ›antecedent‹ und ›consequent‹. ³¹⁵ Entsprechend kommen hier nur die beiden temporalen Orte ›Anfang‹ und ›Ende‹ zum Ausdruck. ³¹⁶) Die Zuordnung der Formfunktionen zu den (maximal) drei temporalen Orte findet sich auf unterschiedlichen Gliederungsebenen formaler Abläufe wieder. Schon in *Classical Form* hatte Caplin entgegen dem traditionellen Begriffsverständnis auch Termini wie ›main theme‹, ›transition‹ und ›subordinate theme‹ nicht als formale Einheiten, sondern als Formfunktionen verstanden. So heißt es in Zusammenhang mit dem ›subordinate theme‹:

A subordinate theme is normally thought of as a formal unit in a sonata exposition (or recapitulation). In line with the fundamental precepts of this book, however, a subordinate theme refers not only to a thematic unit but also to a definite formal function. And like most other functions, subordinate-theme function needs not be tied to a specific grouping structure or to any one formal type. To be sure, the function is especially associated with sonata form, but it is also expressed in many other classical forms, such as rondo, concerto, minuet, and various slow-movement forms. ³¹⁷

312 Caplin 1986, 249 (Hervorhebungen original). Der Schönberg-Ratz'sche Satz kennt nur zwei implizite Formfunktionen: Die Vorstellung des motivisch-thematischen Materials und seine Liquidation. Die ›Reste‹, von denen Schönberg spricht, bilden zwar ein Ende, aber nicht dergestalt, dass sie sich von einer vorausgehenden Mitte formfunktional abgrenzen ließen. Erst die von Caplin modellierte Abfolge, die der Kadenz eine eigene thematische Gestalt zuordnet, lässt eine temporale und funktionale Dreigliedrigkeit entstehen. Schönbergs Satz weist hingegen ins Offene oder verebbt. Er hat weder motivisch-thematisch noch harmonisch ein reguliertes Ende. Eben deshalb hatte Schönberg den Begriff der ›Kadenzkontur‹ auch nur in Verbindung mit der Periode verwendet.

313 Vgl. Anm. 150.

314 Vgl. Caplin 1986, 240. Freilich gewinnt die Ratz'sche Systematik gerade durch diese Beschränkung an innerer Konsistenz. Werden Schlusswendungen fokussiert, so betont Ratz ihre den thematischen Prozess unterstützende Funktion. Das wird insbesondere bei der Bevorzugung des Halbschlusses für das Ende von Sätzen deutlich (eben darum ist für Ratz der Beginn von Beethovens op. 2/1, i der Prototyp des Satzes schlechthin): »[...] wiewohl der häufige Halbschluß auf der Dominante schon auch mit dem vorwärtstreibenden Charakter des ›Satzes‹ zusammenhängt, dem das Zur-Ruhe-Kommen im Ganzschluß bis zu einem gewissen Grade widerstrebt.« (Ratz 1973, 23)

315 Vgl. Caplin 1998.

316 Vgl. Caplin 2009a.

In »What is a Formal Function?« gibt Caplin eine Auflistung, die zwischen ›formal types‹ und ›formal functions‹ differenziert und innerhalb der ›formal types‹ darüber hinaus zwischen ›full-movement types‹ und ›theme types‹.³¹⁷ Hier findet sich neben den drei ›formal functions‹ des ›theme type‹ ›sentence‹ – ›presentation‹, ›continuation‹ und ›cadential‹ – auch die zum ›full-movement type‹ ›sonata‹ gehörende ›formal function‹ ›exposition‹ mit ihren untergeordneten ›formal functions‹ ›main theme‹, ›transition‹, ›subordinate theme‹ und ›closing section‹ (vgl. Abb. 1).³¹⁸

Im Zuge dieser Systematik prägen in der bereits erwähnten Analyse Caplins von Beethovens op. 21, i die Takte 77–80 auf unterster Gliederungsebene die ›formal function‹ ›presentation‹ eines Satzes aus, der in Takt 88 endet, und bringen damit einen ›Anfang‹ hervor, während im Hinblick auf die ›formal function‹ ›exposition‹ mit dem ›subordinate theme‹, nach ›main theme‹ und ›transition‹ temporal ein Ende erreicht ist. Eine vierte temporale Bestimmung leitet Caplin davon ab, dass die Taktgruppe als »subordinate theme II« zugleich auch noch Mitte des ›subordinate theme‹ ist, indem sie zwischen dessen Anfang, dem ›subordinate theme I‹, und dem das gesamte ›subordinate theme‹ abschließenden ›subordinate theme III‹ platziert ist.³¹⁹

Es soll hier nicht bestritten werden, dass eine solche Überlagerung unterschiedlicher temporaler Bestimmungen von einem Hörer wahrgenommen werden kann.³²⁰ Mehrfachbestimmungen von Einzelereignissen sind auch aus anderen analytischen Ansätzen bekannt (vgl. die Schenkeranalytik oder die *Schema Theory*). Gleichwohl muss die Fokussierung temporaler Aspekte formaler Funktionen sich nicht auf die Erörterung von Zeitorten im Verlauf beschränken. So heißt es beispielsweise zum Gebrauch von Periode und Satz bei Ratz:

In der Periode haben wir es mit einem symmetrischen [...] Gebilde zu tun, das durch die Ausgewogenheit etwas In-sich-Ruhendes hat; dies läßt die Periode daher für die Darstellung lyrischer Charaktere im langsamen Satz geeigneter erscheinen, ebenso für den Tanzsatz (Menuett und Scherzo) und auch für das Rondo, dessen Form mehr auf Aneinanderreihung beruht als auf Entwicklung. Der achttaktige Satz hingegen erhält durch seine vom symmetrischen Bau der Periode durch die Steigerung und Verdichtung im Entwicklungsteil grundsätzlich verschiedene Bauart etwas Vorwärtstreibendes, wodurch er vor allem dem Wesen der Sonatenform als der Form des ersten Satzes angemessen ist.³²¹

Die funktionale Differenz der beiden syntaktischen Typen liegt demnach in der unterschiedlichen Gestaltung des ›Mediums‹ (Heider/Luhmann) Zeit, das einem Hörer unter-

317 Caplin 1998, 97.

318 Vgl. ebd., 33.

319 Vgl. ebd.

320 Vgl. auch Caplins Interpretation des nebetonartigen Bereichs in Mozarts KV 457, i (1998, 137, Ex. 9.14).

321 Vgl. die gegenläufige Position in Webster 2009.

322 Ratz 1973, 24.

FORMAL TYPES	FORMAL FUNCTIONS
Full-Movement Types	
SONATA	Introduction Exposition main theme transition subordinate theme closing section Development Recapitulation Coda
FIVE-PART RONDO	Main Theme Subordinate-Theme Complex Main Theme Interior Theme Main Theme Coda
LARGE TERNARY	Main Theme Interior Theme Main Theme
CONCERTO	Opening Ritornello Exposition Subordinate-Theme Ritornello Development Recapitulation Closing Ritornello
Theme Types	
SENTENCE	presentation continuation cadential
PERIOD	antecedent consequent
SMALL TERNARY	exposition (A) contrasting middle (B) recapitulation (A')
HYBRID THEME	antecedent [from period] continuation [from sentence] cadential [from sentence]

Abbildung 1: Caplin 2009a, 33, Table 1.1, Formal ›types‹ versus formal ›functions‹

schiedliche Arten von ›Erlebniszeit‹ ermöglicht: Der Satz beschleunigt die Erlebniszeit, die Periode retardiert sie.

Auch auf unterschiedliche Formen der Zeitgestaltung kommt bereits Schönberg zu sprechen – allerdings in Verbindung der »Gruppe der Nebenthemen [Seitenthemem]«³²³ –, wobei sich der Einfluss Fischers bemerkbar macht:

323 Schönberg 1979, I, 87, in: »Die Teile größerer Formen« (ebd., 83–93).

Nebenthemen sind vielleicht aus der Kondensierung und Festsetzung innerhalb einer kontrastierenden modulatorischen Bewegung entstanden. Anfangs wenig mehr als Episoden, haben sie sich später zu deutlich abgesonderten Abschnitten entwickelt [...].³²⁴

Weil ›Formfunktionen‹ für Caplin ausschließlich eine Manifestation generalisierter ›temporaler Funktionen‹ sind, ist es nur konsequent, von diesen ›Formtypen‹ dadurch abzugrenzen, dass letztere für atemporal erklärt werden:

Formal types are [...] atemporal, whereas the functions making up those types are intimately associated with our experience of time in music.³²⁵

Schon innerhalb Caplins eigener Systematik ist diese Unterscheidung jedoch nicht konsistent: Die Atemporalität von Thementypen mag zwar mit Blick auf Thementypen wie Satz und Periode überzeugend sein, darf aber bei den ›full-movement types‹ mit Blick auf mehrsätziges Satzzyklen in Frage gestellt werden. Denn dem Verhältnis zwischen der ›formal function‹ ›exposition‹ und dem ›full-movement type‹ ›sonata‹ entspricht das Verhältnis zwischen einem ersten Allegro und den restlichen Sätzen des Zyklus.

Ratz und Schönberg wiederum widersprechen Caplins Behauptung, Thementypen seien atemporal, gerade dadurch, dass sie Temporalität nicht mit einem bestimmten Ort im zeitlichen Verlauf identifizieren, sondern auf Phänomene wie Beschleunigung und Retardation Wert legen, die zwar temporal sind, dies aber nicht im Sinne des ›Beginning-Middle-End Paradigm‹.

* * *

Caplins Neigung, ›formal functions‹ und satztechnische Verfahren begrifflich in eins fallen zu lassen, leistet einer Analyse Vorschub, die ausblendet, dass identische Features unterschiedlichen Formfunktionen zuarbeiten können. Dieser problematischen Verkürzung erliegt bereits Ratz – insbesondere bei der bereits erwähnten höchst zweifelhaften Zuordnung ›locker‹ und ›fest gefügter‹ Passagen zu bestimmten (impliziten) Formfunktionen. Aus funktionalistischer Perspektive wäre einzuwenden, dass eine jede Funktion weder notwendig durch dieselben Features hervorgebracht wird, noch, dass bestimmte Features zwangsläufig bestimmte Funktionen nach sich ziehen.

In seiner im Rahmen von »What is a Formal Function?« vorgestellten Analyse des Finales aus Beethovens *Pastorale* op. 68 (Bsp. 8) unterscheidet Caplin in der Exposition zwischen ›transition‹ (T. 32–41) und ›subordinate theme‹ (T. 42 ff.). Für die Überleitung geht Caplin auf untergeordneter Ebene von einem Vierer aus, bestehend aus einer Grundidee und ihrer Wiederholung, der seinerseits (variiert) wiederholt wird (T. 32–39). Mit Takt 40 hebt die Fortsetzung an. Bemerkenswert ist nun, dass Caplin in den Takten 42–43 eine neue Grundidee erkennt, die er als Präsentation des Nebenthemas ver-

324 Schönberg 1979, I, 87.

325 Caplin 2009a, 32.

steht. Auch die weitere syntaktische Gliederung erfolgt in Analogie zu jener der Überleitung: Die Grundidee wird wiederholt und auch der sich dadurch ergebende Vierer (T. 42–49). Mit Takt 50 beginnt für Caplin die Fortsetzung des zweiten Satzes. Seine Kadenz tritt als Rekapitulation des Hauptthemas in Erscheinung (T. 54 ff.).

Bereits Hepokoski hat Caplin dafür kritisiert, in diesem Fall überhaupt von einem ›subordinate theme‹ auszugehen:

It is true that we sense an en-route ›re-energizing‹ at m. 42 [...] and it is indeed the onset of what may be regarded as a new sentence-presentation. But there is no need to call it a conceptually separable subordinate theme, unless [...] one has predefined the expositional situation in such a way as to demand the presence of such a theme.³²⁶

Caplin hat in seiner Replik Hepokoskis Ball zurückgespielt und seinerseits unterstellt, es ginge Hepokoski nur um die Bestätigung seiner theoretischen Voraussetzungen: Weil keine Mittelzäsur vorliege, scheidet gemäß *Sonata Theory* auch ein ›subordinate theme‹ aus. Demgegenüber macht Caplin geltend:

If it can be demonstrated—and I believe it can—that continuous expositions bring either a complete subordinate theme or sufficient functional elements of such a theme (one that ›fuses‹ with prior transition), [...] we can recognize that all expositions employ the same basic formal syntax.³²⁷

Caplins Argumentation führt allerdings auch im Lichte seiner eigenen Theorie keineswegs notwendig zu der Annahme eines ›subordinate theme‹. Denn dass eine bestimmte syntaktische Struktur beobachtet werden kann, die sich als ›sentence‹ beschreiben lässt, spricht allenfalls für einen ›theme type‹. Eine satzartige Gestaltung kann das ›subordinate theme‹ aber mit anderen ›formal functions‹ des ›full-movement type‹ ›sonata‹ teilen. Hepokoskis Kritik trifft den Punkt: Die Behauptung, ein ›subordinate theme‹ sei vorhanden, ist eine Präsupposition, die jedweder Analyse konkreter Stücke vorausgeht. Jedoch handelt es sich nicht, wie möglicherweise vermutet werden könnte, um die Reste einer ›dualistischen‹ Sonatentheorie, sondern Caplins Behauptung ist die Konsequenz seiner Kopplung temporaler Orte mit formalen Funktionen. Denn im Rahmen des ›Beginning-Middle-End Paradigm‹ ist es zwar – wie im Falle der Periode – denkbar, auf den mittleren temporalen Ort zu verzichten, nicht aber auf den anfänglichen oder abschließenden:

[...] main-theme function concludes with a home key cadence [...], transition function destabilizes [...] subordinate-theme function requires authentic cadential confirmation of [the] new key [...].³²⁸

326 Hepokoski 2009, 45.

327 Caplin 2009b, 61.

328 Caplin 2009a, 35.

TRANSITION
presentation

basic idea

F: I

presentation (repeated)

continuation
fragmentation

SUBORDINATE THEME
presentation

basic idea

C: IV⁶ V⁶ I V⁶ I⁶

Beispiel 8: Caplin 2009a, 36, Ex. 1.2, L. v. Beethoven, op. 68, v, T. 31–59

Es mag sein, dass in einer großen Zahl von Fällen, wo Hepokoski und Darcy von einer ›continuous exposition‹ ausgehen³²⁹, gleichwohl ab der potentiellen, aber nicht vollzogenen Mittelzäsur sich dieselben syntaktischen Strukturen antreffen lassen, die auch ein durch eine Mittelzäsur vorbereitetes ›subordinate-theme‹ auszeichnen³³⁰, gleichwohl kann dies nicht der Ausschlag gebende Grund dafür sein, die Formfunktion ›subordi-

329 Hepokoski/Darcy 2006, 117: »If there is no M[edial] C[aesura], there is no S[econdary] Theme]. If there is no medial caesura, we are confronting not a two-part exposition but a continuous exposition for which the concept of S is inappropriate.« Hepokoski hat zwischenzeitlich die Gelegenheit wahrgenommen, dieses strenge Diktum mit einem »update« zu versehen (2016, 47). In diesem Zusammenhang prägt er die Formel eines »thematically profiled drives to cadence«, der die bereits in Hepokoski 2009 geäußerte Einschätzung der Vorgänge in Beethovens op. 68, v treffend beschreibt. Freilich bliebe hier zu ergänzen, dass ein solches Verfahren grundsätzlich unabhängig von der Frage angewendet werden kann, ob eine ›medial caesura‹ und/oder ein ›subordinate theme‹/›secondary theme‹ vorliegen/vorliegt oder nicht. Vgl. hierzu auch die Analyse von Haydns Hob. XVI: 23 weiter unten in diesem Abschnitt.

330 Vgl. Caplin/Martin 2016. Allerdings können Caplin und Martin nur Beispiele mit satzartigen Strukturen anführen, was die oben in Bezug auf von Schönberg/Ratz (und Fischer) angesprochene Differenzierung der Temporalität von Satz (Beschleunigung) und Periode (Retardation) stützt.

presentation (repeated)

continuation
fragmentation (new material)

cadential
fragmentation (fr. main theme)

(Fortsetzung)

nate-theme« anzusetzen. Zu vermuten steht, dass dieser Grund die mit dem »subordinate-theme« unauflösbar verbundene »authentic cadential confirmation of [the] new key« ist. Die Feststellung einer ähnlichen syntaktischen Struktur vor Erreichen des Kadenzpunktes verhält sich mit Blick auf ein »subordinate theme« nur kontingent.³³¹

331 Mark Richards hat einen Vorschlag für insgesamt sieben »contributing signals for second-theme beginnings« gemacht (2013, 4; vgl. Table 1), wobei er die ersten beiden als »requisite«, die restlichen fünf als »reinforcing« bezeichnet: »1. Tonic harmony of new key (I or I⁶ as first harmony, or on first downbeat); 2. Beginning and end functions (tonic-based function at beginning, cadential at end); 3. Preparation by a phrase-ending chord (dominant in I or V, minor: III or v, or other prepared key); 4. Textural gap of a medial caesura (literal gap with rests, caesura-fill, or brief pickup to ST in gap); 5. Change in texture; 6. Change in dynamic; 7. Characteristic melodic material«. Im Hinblick auf die fragliche Passage aus Beethovens op. 68, v (T. 42 ff.) kommt Richards zu dem Schluss (ebd., 25 f.): »With three strong signals, along with the two requisite signals, an ST beginning remains perceptible, though considerably weakened, at bar 42.« Damit stimmt er, wie schon Webster (2009) der Interpretation Caplins (2009a) im Prinzip zu. Freilich ist Richards gesamte Argumentation denkbar weit von einem Ansatz entfernt, in dem Funktionen – wie nicht zuletzt bei Dahlhaus – das Ergebnis einer Abstimmung sind und nicht das der Summierung vermeintlich harter und weicher Faktoren. Nach Richards dürften die Takte 17 m.A. ff. bis 19 in Mozarts KV 279, i streng genommen noch nicht

Ja selbst die Konsequenz, die syntaktische Struktur der Takte 42 ff. müsse als Thementyp verstanden werden, ist nicht zwangsläufig. Es handelt sich eben nur um – wie Caplin selbst anführt – »sufficient functional elements«. Statt wie Caplin in Takt 42 den Beginn einer neuen Präsentation anzunehmen, schiene es schon allein mit Blick auf die Wahrung des motivisch-thematischen Bezugs durchaus angemessen, von einer Weiterführung der Fortspinnung auszugehen. Dem arbeitet auch die Harmonik zu: Der mit Takt 42 durch eine Anstiegssequenz erreichte Sextakkord der Nebentonart darf als Signal für die Eröffnung des Kadenzvorganges gewertet werden. Bemerkenswert ist, dass eine reguläre Fortsetzung in den Sextakkord der II. Stufe im Sinne der Oktavregel zunächst unterbleibt. Stattdessen erfolgt der unmittelbare Schritt in die V. Stufe, die selbst dann nicht weicht, wenn mit Takt 46 melodisch zu Takt 42 zurückgekehrt wird. Dass sich die Takte 43 ff. als Interpolation innerhalb der strukturellen Kadenz am Ende der Exposition verhalten, wird daran ersichtlich, dass der erwartete Sextakkord der II. Stufe mit Takt 55 schließlich tatsächlich eintritt. Das vorherige Pendel über der 5. Bassstufe ist also nicht – wie einem ersten Eindruck nach vermutet werden könnte – Auskomponierung der strukturellen Dominante als kadenzierender Quartsextakkord (der erst mit Takt 56 erreicht und niemals einer regulären Auflösung zugeführt werden wird)³³², sondern Teil der bis einschließlich Takt 54 reichenden Prolongation der strukturellen Antepenultima.

Dass sich der Beginn der Fortspinnung durch die Wiederholung eines Taktmotives ähnlich wie eine Präsentationsphrase verhält, ist charakteristisch für viele klassische Sätze. Dieses Verfahren ist unabhängig davon, ob die Fortspinnung entwickelnd gehalten ist (z. B. Beethoven op. 2/3, i; vgl. die obige Diskussion über die Interpretation in Marx 1845) oder neues Material einführt (z. B. Mozart KV 485). Beide genannten Beispiele zeichnen sich zwar durch das weitere Charakteristikum aus, dass die Präsentation mit zweitaktigen Einheiten, die Fortspinnung hingegen mit eintaktigen Einheiten operiert, entsprechend also dem, was Caplin unter »fragmentation« fasst³³³, doch arbeitet das Verfahren »Wiederholung« hier nicht nur der Formfunktion Präsentation zu. So auch im Falle von Beethovens op. 68, v. Hier geht es offenkundig nicht um die von Schönberg ins Feld geführte »Fasslichkeit« eines erstmals vorgestellten Gedankens, sondern um die Retardation des Aktionstempos im Vorfeld des Expositionsendes, die der Kadenzbewegung zusätzliche Kraft verleiht. So erklärt sich, warum nicht zu Beginn einer jeden Fortsetzungsphrase eines Satzes eine Beschleunigung anzutreffen ist.³³⁴

Die Diskussion spricht dafür, nicht von zwei sich auf gleicher Ebene verhaltenden Sätzen auszugehen (wobei der erste als abgebrochen gelten müsste), sondern von einem übergeordneten Satz, der im Sinne der »continuous exposition«³³⁵ die Formfunktionen Überleitung und Schlussbildung als Teil derselben syntaktischen Einheit begreift.

zum »second theme« gezählt werden, weil das erste harte Kriterium nicht erfüllt ist. Wie viel dieses Kriterium wert ist, lässt sich jedoch schon daran ermessen, dass Taktgruppen, die einen übergeordneten Formabschnitt beenden (vgl. KV 457, ii, T. 10 ff.), den Beginn auf dem tonikalen Sextakkord mit solchen Taktgruppen teilen, die einen übergeordneten Formabschnitt eröffnen (vgl. KV 545, i, T. 13 bzw. T. 14 ff.).

332 Dieses Verfahren steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Rondo-Form des Finales.

333 Vgl. weiter unten Anm. 377.

334 Vgl. dazu auch die weiter unten im Haupttext erfolgende Diskussion zu KV 457, i in Abschnitt 2.8.

Dass wiederum Mittelzäsuren für sich genommen noch kein Kriterium für einen Seitensatz sind, der diese Formfunktion auch thematisch prägnant auszufüllen vermag, zeigt Haydns Klaviersonate F-Dur Hob. XVI: 23, i. Deren zweiteiliger Hauptsatz besteht aus einem ›engen‹ und erweiterten Satz, die jeweils mit demselben ›Subjekt‹ (H. Ch. Koch)³³⁶ anheben (T. 1 m.A.–4 und T. 5 m.A.–12). Die nachfolgende überleitende Taktgruppe ist ein ›Fonte‹ mit angehängtem Halbschluss in der Nebentonart als erster Mittelzäsur (T. 13 m.A.–20). Ein ›Link in‹ leitet in die nächste (melodische) Taktgruppe über, welche die syntaktische Struktur eines Satzes hat (Präsentation: T. 21–24 + Fortsetzung: T. 25–29), jedoch als Spielepisode deutlichen Kadenzcharakter besitzt. Ihr trugschlüssiges Ende in Takt 29 führt zur Erweiterung der Form. Der Trugschluss erzwingt die Wiederholung der Halbschlusswendung in der Nebentonart (T. 32), auf welche – wiederum mit einem ›Link in‹ verbunden – die Wiederaufnahme der Kadenz erfolgt. Das motivische Material ist dabei dem des ersten Kadenzversuchs überaus ähnlich und auch die syntaktische Struktur entspricht erneut der eines Satzes – jetzt mit wiederholter Kadenzidee (Präsentation: T. 34 m.A.–37 + Fortsetzung: T. 38–44). Ein Epilog beschließt die Exposition (T. 44–46).

Haydns Entscheidung, die Form nicht durch eine retardierende Mitte, sondern durch Anfügungen zu erweitern, zeigt, dass seine Kompositionsweise auch noch um 1774 durchaus älteren ›barocken‹ Formprinzipien verpflichtet ist. Caplin erwähnt das Stück nicht, würde aber vermutlich mit Blick auf die syntaktische Struktur und die »authentic cadential confirmation of [the] new key« von ›subordinate theme part I and part II‹ sprechen. Hepokoski und Darcy wiederum führen das Stück für ein ›S[econdary Theme] as Virtuous Figuration‹ ab Takt 21 an.³³⁷ Diese Entscheidung resultiert offenbar aus ihrer Interpretation von Takt 20 als Mittelzäsur einer zweiteiligen Exposition, die ein ›secondary theme‹ fordert. (Auch eine Interpretation als ›tri modular block‹³³⁸ scheint mit Blick auf die potentielle weite Mittelzäsur in Takt 32 nicht ausgeschlossen, wird aber nicht angedacht.) Gerade aus der Perspektive der *Sonata Theory* ist aber die figurative Gestaltung der Exposition Haydns nach Takt 20 auch charakteristisch für eine ›continuous exposition‹, die ihre Ausdehnung im Wesentlichen der Reihung von Kadenzen verdankt. In diesem Zusammenhang erinnern Trugschluss und nachfolgende Episode ab Takt 29 nicht nur an die in diesem Zusammenhang übliche Molleintrübung im Vorfeld der Schlussbildung, sondern auch an ein Formmodell, das Hepokoski und Darcy als ›subtype 1‹ der ›continuous exposition‹ bezeichnen. Dabei folgt einem ›early EEC‹ eine Kette weiterer Kadenzen, die in den ›real EEC‹ münden.³³⁹ Freilich, wer in den Takten 21–29 einen figurativ gestalteten Seitensatz sieht, wird dazu neigen, ab Takt 33 – nach der Mollepisode – dessen Fortsetzung anzunehmen. Wer hingegen die gestalthafte Nähe zur ›continuous exposition‹ in den Fokus rückt, wird weder die syntaktische Struktur der Passage, noch

335 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 51 ff.

336 Heinrich Christoph Koch nennt einen ›engen Satz‹, der nur aus ›Subject‹ und ›Prädicat‹ besteht (vgl. 1787, 354).

337 Hepokoski/Darcy 2006, 137.

338 Ebd., 170.

339 Ebd., 60.

ihre interpunktische Einbettung zum Argument machen, es läge ein ›secondary theme‹ bzw. ›subordinate theme‹ vor. Die Sonate erscheint dann als ein Werk des Übergangs, das bereits eine ›nach-barocke‹ interpunktische Gliederung des ›Fortspinnungstypus‹ kennt, ohne allerdings an den potentiellen Stellen mit Hilfe des ›Liedtypus‹ bereits jene retardierenden Momente in den Formverlauf einzustreuen, die in den Augen Fischers den Übergang vom ›altklassischen‹ in den ›neuklassischen Stil‹ bedeuten.

2.5 Formfunktion und Formteil

Es ist kein Zufall, sondern Folge eines grundsätzlichen Problems in der Musiktheorie der Neuzeit, dass sich mit dem Antagonismus von Substanz- und Funktionsbegriffen im Bereich der Formenlehre dieselbe Problematik wiederholt, die auch bereits die so genannte ›Funktionstheorie‹ Hugo Riemanns und seiner Nachfolger auszeichnet. Auch hier tritt die Idee von Funktion als ›Bedeutung‹ in Konkurrenz mit ihrer Kontradiktion, bestimmten Gestalten käme ›an sich‹ bereits eine spezifische Funktion zu.³⁴⁰

Es mag daher nicht überraschen, dass auch die Rezeption, welche die *Form Function Theory* erfährt, bisweilen dazu neigt, Caplins Missverständnisse fortzuschreiben. So heißt es beispielsweise in der Einleitung zu dem 2015 erschienenen Sammelband *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno* über den Unterschied zwischen ›formal types‹ und ›formal functions‹:

They [formal types] are conventionalized concatenations of musical units arranged into standard conglomeration—constructs like compound periods, small binaries, or recapitulations. Functions, in contrast, are the musical building blocks out of which types are formed: basic ideas, presentations, cadential ideas, and continuations or—up one level of magnification—main themes, transitions, and development cores.³⁴¹

Die Herausgeber stimmen damit einer Sichtweise zu, die erstmals durch Markus Neuwirth vertreten wurde. In dessen Gegenüberstellung der Ansätze von Hepokoski und Darcy einerseits und Caplin andererseits steht zu lesen:

Sonata Theory also differs from Caplin's theory in that it approaches a composition in a topdown manner, starting with the identification of the most important structural markers (in an expository context, the so-called ›Medial Caesura‹ (MC) and the ›Essential Expository Closure‹ (EEC)), proceeding on to the local details that surround them: ›Productive analyses often start in the middle of the exposition and work outward to the beginning and the end.‹ [Hepokoski/Darcy 2006, 24] A form-functional approach, by contrast, departs from the basic building blocks (i.e., the intra-thematic functions within each formal section, such as ›basic ideas,‹ ›cadential functions,‹ etc.), and moves on in a bottomup fashion to ever-increasing units situated on the next higher levels.³⁴²

340 Vgl. zu dieser Problematik Polth 2001.

341 Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2.

342 Neuwirth 2011, 201.

Auch wenn sowohl Caplin³⁴³ als auch Hepokoski³⁴⁴ sich dieser Sichtweise zwischenzeitlich angeschlossen zu haben scheinen³⁴⁵, muss doch daran erinnert werden, dass in Neuwirths Darstellung die Unterscheidung zwischen Formfunktionen und Formteilen marginalisiert ist und nur noch zwischen Taktgruppen kleinerer und größerer Ordnung differenziert wird. Die Herausgeber von *Formal Functions in Perspective* wiederum beziehen sich zwar ausdrücklich auf die Unterscheidung zwischen ›function‹ und ›type‹. Dass dies aber eine Äußerlichkeit ist, zeigt sich spätestens da, wo ihre eigene Zuordnung derjenigen Caplins im Grundsatz widerspricht: So gehört die ›recapitulation‹ anders als von den Herausgebern behauptet nach Caplin zu den ›formal functions‹ und nicht zu den ›formal types‹.³⁴⁶

Eine Verwechslung wie diese gibt Anlass zu der Vermutung, dass es um den Begriff der Funktion (auch) bei den Herausgebern von *Formal Functions in Perspective* schlecht bestellt ist. Dies zeigt sich auch an der von ihnen fortgeführten Unterscheidung zwischen ›intrinsic and contextual function‹.³⁴⁷ Damit wird die Verwechslung von Feature und Funktion fortgeschrieben, wie nicht zuletzt die von den Herausgebern angeführte Beobachtung für eine vermeintlich ›intrinsische Funktion‹ verdeutlicht:

»This is a presentation because it is four measures long, features a basic idea and its immediate repetition, and prolongs root-position tonic harmony.«³⁴⁸

Die Ausdehnung einer Taktgruppe ist nicht ihre Funktion. Ebenso ist die Frage, ob eine tonikale Harmonie vorliegt, ausschließlich eine des Kontextes, nicht anders die, ob eine Harmonie als prolongiert gelten kann oder nicht. Und selbst die Frage, ob eine Akkordumkehrung vorliegt oder nicht, entscheidet der satztechnische Kontext und nicht eine vorab festgelegte Akkordsystematik.³⁴⁹

Auch für die Verwechslung ›kontextueller Funktionen‹ mit bestimmten, als Standard verstandenen Zuordnungen intrinsischer Eigenschaften geben die Herausgeber ein Beispiel:

[T]his is the main theme, and that is the subordinate theme, so this passage in the middle must be the transition.³⁵⁰

* * *

343 Vgl. Anm. 218.

344 Vgl. Hepokoski 2016, 46.

345 Dass mit Recht bestritten werden darf, dass die Differenz zwischen ›bottom-up‹- und ›top-down‹-Perspektive dasjenige ist, was Caplin von Hepokoski und Darcy scheidet, zeigt die Diskussion um das ›subordinate theme‹ in Beethovens op. 68, v in Abschnitt 2.4. Caplin verfährt hier fraglos ›top-down‹.

346 Vgl. Abb. 1.

347 Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2f. Nach Meinung der Herausgeber von *Formal Functions in Perspective* liegen Caplins Verdienste primär im Bereich der ›intrinsic functions‹.

348 Ebd.

349 Vgl. hierzu Polth 2001.

350 Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2.

Die mangelnde Differenzierung zwischen ›Substanzbegriffen‹ und ›Funktionsbegriffen‹ in der *Formal Function Theory* (und ihrer Rezeption) kommt nicht nur darin zum Ausdruck, dass nicht hinreichend differenziert wird zwischen Begriffen, die sich tatsächlich auf Funktionen von Teilen beziehen, und solchen, die sich auf strukturelle Charakteristika von Teilen beziehen, sondern auch darin, dass nicht hinreichend verdeutlicht wird, ob Begriffe für Formfunktionen, Formteile oder beides Verwendung finden.

Nur in drei Fällen differenziert Caplin durch den Zusatz ›Phrase‹/›phrase‹³⁵¹ explizit zwischen Formfunktion und Formteil: So bezeichnet er bei den ›theme types‹ ›sentence‹ und ›period‹ die gemeinhin Vorder- und Nachsatzsatz genannten Taktgruppen als ›Präsentationsphrase‹/›presentation phrase‹ und ›Fortsetzungsphrase‹/›continuation phrase‹ bzw. ›antecedent phrase‹ und ›consequent phrase‹.³⁵² Zudem wählt er für ausgedehnte kadenzierende Passagen den Terminus ›cadential phrase‹.³⁵³

Zumindest für den achttaktigen Satz ist die terminologische Differenzierung zwischen Formteil und -funktion verständlich. Caplins Postulat dreier Formfunktionen führt hier zu einer asymmetrischen Verteilung der ›formal functions‹ auf die ›Präsentationsphrase‹ und ›Fortsetzungsphrase‹, die er als Resultat seines formfunktionalen Ansatzes erläutert:

Im Prinzip ist der Begriff der formalen Funktion von jeder internen Formstrukturierung unabhängig: Obgleich in vielen Fällen eine bestimmte Funktion mit einem bestimmten Formteil verbunden auftritt, erweist sich die Beziehung zwischen beiden ebenso häufig als nichtkongruent: Zwei im Sinne einer Motivanalyse deutlich verschiedene formale Gruppierungen können durchaus als Exponenten einer einzigen Funktion zusammengehören, und andererseits kann eine einzelne Gruppe [...] mehr als eine Funktion erhalten.³⁵⁴

Die terminologische Trennung zwischen Taktgruppe und Formfunktion in beiden Teilsätzen des Satzes verdankt sich also den Gegebenheiten im zweiten Teilsatz, wo aufgrund zweier Formfunktionen keine einfache Kongruenz zwischen *einer* Formfunktion und *einer* Taktgruppe herrscht (im ersten Teilsatz hingegen gibt es nur eine Formfunktion). Die Übertragung auf den ›theme type‹ wäre demnach eine bloße Analogie, denn auch hier liegt in Vorder- und Nachsatz jeweils nur eine Formfunktion vor. Der Begriff ›cadential phrase‹³⁵⁵ zeigt einen Sonderfall im zweiten Teilsatz des Satzes an, wenn die Formfunktion ›cadential‹ die Formfunktion ›continuation‹ verdrängt.

Doch erweist sich die Differenzierung als überflüssig, da sie in Caplins analytisch aufbereiteten Literaturbeispielen keinen Niederschlag findet. Letztere besitzen zwar in der Regel oberhalb des Notensystems zwei Beschriftungszeilen, jedoch wird nicht – wie zumindest bei Satz und Periode erwartet werden könnte – zwischen Gruppierungen einerseits und Formfunktionen andererseits unterschieden.

351 Zur Kritik an Caplins Phrasenbegriff vgl. Darcy 2000.

352 Vgl. Caplin 1986 und 1998.

353 Vgl. Caplin 1998.

354 Caplin 1986, 257.

355 Caplin (1998, 253): »A phrase supported exclusively by an expanded cadential progression. It does not usually exhibit continuational characteristics.«

Auf der übergeordneten Gliederungsebene werden ausschließlich Formfunktionen aufgeführt: Hier finden sich im Hinblick auf den ›formal type‹ ›sentence‹ die Termini ›Präsentation‹/›presentation‹, ›Fortsetzung‹/›continuation‹ und ›Kadenz‹/›cadential‹ und im Hinblick auf den ›theme type‹ ›period‹ die Termini ›antecedent‹ und ›consequent‹.

In diesem Zusammenhang irritiert bereits in Caplin 1986, dass entgegen dem im Textteil erweckten Eindruck, die ›Kadenz‹ sei gleichberechtigte Formfunktion neben ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹, bei sämtlichen regulären Sätzen allein ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹ aufgeführt sind, während die ›Kadenz‹ fehlt.³⁵⁶ Erst bei einer Verkürzung oder Erweiterung der Fortsetzungsphrase erscheint auch die ›dritte‹ Formfunktion. Bei einer Verkürzung der ›Fortsetzungsphrase‹ spricht Caplin von ›Fortsetzung‹ \Rightarrow ›Kadenz‹³⁵⁷ (im Sinne der ›kadenzierenden Fortspinnung‹ Fischers) oder ersetzt ›Fortsetzung‹ vollständig durch ›Kadenz‹.³⁵⁸ Nur dort wo Caplin in der Nachfolge Ratz' daran geht, »Seitensatzfügung[en]«³⁵⁹ als syntaktische Sätze zu beschreiben – im Falle von Beethovens op. 10/1, ii mit einem bereits von Ratz gewählten Beispiel –, wird die ›Kadenz‹ neben ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹ als selbständige Formfunktion aufgeführt. Im Falle von Beethovens op. 10/1, ii verunsichert zusätzlich, dass die ›Kadenz‹ erst im Zuge ihrer Wiederholung explizit ausgewiesen wird (T. 42–44). Ihr erstes Erscheinen ist auch hier der ›Fortsetzung‹ subsumiert (T. 40–41).³⁶⁰ Nur in den Analysen der »Seitensatzfügung[en]« von Mozarts KV 545, i und Beethovens op. 14/2, i erscheint die ›Kadenz‹ als eigenständige und gleichberechtigte ›Formfunktion‹ neben ›Präsentation‹ und ›Fortsetzung‹.³⁶¹

Von den drei Beispielen hat Caplin in *Classical Form* nur KV 545, i übernommen (vgl. in diesem Text Bsp. 9). Es wird dort allerdings um andere prinzipiell gleichlautende Beispiele ergänzt.³⁶² In *Analyzing Classical Form* erscheinen neben KV 545, i³⁶³ auch wieder die beiden anderen »Seitensatzfügung[en]« aus Caplin 1986. Allerdings bleibt Beethovens op. 14/2, i als eines der ›examples for analysis‹ ohne Beschriftung³⁶⁴ und bei dessen op. 10/1, ii erfolgt die Beseitigung der Inkonsistenz von 1986 nicht dadurch, dass auch das erste Erscheinen der ›Kadenz‹ ausgewiesen wird, sondern durch die Tilgung des Hinweises bei der Wiederholung.³⁶⁵ Im Falle einer Verkürzung kommt es auch in

356 Vgl. Caplin 1986, 242, Bsp. 1; vgl. ebd., 244, Bsp. 2; vgl. ebd. 248, Bsp. 5.

357 Vgl. ebd., 247, Bsp. 4. Vgl. auch Caplin 2013b, 63, Ex. 2.25: KV 464, ii, T. 1–8.

358 Vgl. Caplin 1986, 249, Bsp. 6. Die entsprechende Themenbildung firmiert bei Caplin unter den sogenannten ›Hybriden‹ (1986, 248 und 1998, 59 ff.; vgl. dazu Abschnitt 2.7).

359 Ebd., 251.

360 Vgl. ebd., 252, Bsp. 8: ›Präsentation‹ und wiederholte ›Präsentation‹ (T. 24–27 und T. 28–30), ›Fortsetzung‹ und wiederholte ›Fortsetzung‹ (T. 31–35 und T. 36–41[42?]) und ›Kadenz‹ (T. 42–44).

361 Vgl. Caplin 1986, 251, Bsp. 7: Mozart, KV 545, i: Präsentation (T. 14–17), Fortsetzung (T. 18–21) und Kadenz (T. 22–25[26?]); ebd., 254, Bsp. 9: Beethoven op. 14/2, i: Präsentation (T. 26–33), Fortsetzung und wiederholte Fortsetzung (T. 33–36 und 37–40) sowie Kadenz und wiederholte Kadenz (T. 41–44[45?]) und T. 45–46).

362 Vgl. z. B. Caplin 1998, 108, Ex. 8.9; 112, Ex. 8.12, 115, Ex. 8.14.

363 Vgl. Caplin 2013b, 355, Ex. 12.1.

364 Vgl. ebd., 410, Ex. 12.18.

365 Vgl. ebd., 361 f., Ex. 12.4.

Classical Form entweder zur Fusion ›Fortsetzung → Kadenz‹³⁶⁶ oder die ›formal function‹ ›continuation‹ wird durch die ›formal function‹ ›cadential‹ vollständig substituiert.³⁶⁷

Eine Erklärung dieses Vorgehens lässt sich nur indirekt aus einem in *Classical Form* en passant erfolgenden Hinweis erschließen:

In more loosely organized phrase-structural contexts (such as a subordinate theme), a phrase built on [...] an *expanded cadential progression* (*E.C.P.*) usually has an exclusive cadential function. This cadential phrase would normally follow a continuation phrase devoted entirely to that function. The two functions would thus receive individual phrases of their own.³⁶⁸

1986 hatte es zu diesem Punkt geheißen:

Wie weiter oben erörtert, treten in der zweiten Hälfte des Satzes Fortsetzungs- und Kadenzfunktion miteinander kombiniert auf. Da Phrasen im allgemeinen entsprechend ihrer funktionalen Bedeutung bezeichnet werden sollten, bringt dieser Umstand eine terminologische Schwierigkeit mit sich. Der Entschluß, diesen Formteil einfach ›Fortsetzungssphrase‹ zu nennen, stützt sich auf die Beobachtung, daß in der Mehrzahl der Fälle die Fortsetzungsfunktion deutlicher als die Kadenzfunktion ausgeprägt ist [...].³⁶⁹

Diese Argumentation ist durchaus überzeugend, nur verwendet Caplin – wie gezeigt – den Begriff ›Fortsetzungssphrase‹/›continuation phrase‹ in seinen Analysen überhaupt nicht, sondern spricht immer nur von ›Fortsetzung‹/›continuation‹ (und ggf. ›Kadenz‹/›cadential‹). Somit richtet sich nicht der Begriff der übergeordneten *Taktgruppe*, sondern der Begriff der übergeordneten *Formfunktion* nach der am »deutlichsten ausgeprägten« Formfunktion. Dass die Formfunktion ›cadential‹ aber nur dort angeführt wird, wo auch eine ›expanded cadential progression‹ vorliegt, ist nicht einsichtig. Die Folge ist, dass die Termini ›Präsentation‹/›presentation‹, ›Fortsetzung‹/›continuation‹ und ›Kadenz‹/›cadential‹ auch als Namen für die jeweiligen Phrasen – ›Präsentationsphrase‹/›presentation phrase‹, ›Fortsetzungssphrase‹/›continuation phrase‹ und ›cadential phrase‹ –, dienen. Alle Begriffe, die mit dem Zusatz ›Phrase‹/›phrase‹ ausgestattet Formteile bezeichnen sollen, werden damit redundant.

Auf untergeordneter Gliederungsebene wiederum verzichtet Caplin von vornherein darauf, unterschiedliche Begriffe für Formfunktionen und Taktgruppen zu etablieren.

366 Vgl. z. B. Caplin 2013b, 63, Ex. 2.25: KV 464, ii, T. 1–8.

367 Caplin 1998, 60, Ex. 5.3 (= Caplin 1986, 249, Bsp. 6). An dieser Problematik ändert nichts, dass Caplin den Begriff ›Kadenzidee‹ durchaus relational verstanden wissen will und keineswegs nur im Sinne einer Klasse harmonischer oder interpunktischer Modelle: »A cadential idea contains not only a conventionalized harmonic progression but also a conventionalized melodic formula, usually of falling contour. The melody is *conventional* because it lacks motivic features that would specifically associate it with a particular theme. In this sense, the cadential idea stands opposed to the basic idea, whose *characteristic* motives are used precisely to define the uniqueness of the theme.« (Ebd., 11; Hervorhebungen original)

368 Caplin 1998, 47 (Hervorhebungen original).

369 Caplin 1986, 246.

Hier wird von einer durchgehenden Kongruenz von Formteil und Formfunktion ausgegangen. Im Glossar von *Classical Form* heißt es zu ›cadential idea‹:

A concluding function consisting of a two-measure (or shorter) unit, supported exclusively by a cadential progression, that effects (or implies) a cadence.³⁷⁰

Diese Verknüpfung von Formfunktion und Taktgruppe zeichnet auch die Termini ›basic idea‹³⁷¹ und ›contrasting idea‹³⁷² aus, die im Falle der Periode Schönbergs Begriffe der musikalischen ›Phrase‹ und ›Gegenphrase‹ ersetzen³⁷³ sowie die bloß numerische Angabe von Taktgruppen bei Ratz.³⁷⁴ Zudem gleicht Caplin den Sprachgebrauch bei Periode und Satz dadurch an, dass im Falle des Satzes Schönbergs ›Tonika‹-, ›Dominant‹- und ›Mediant-Form‹³⁷⁵ ebenfalls als ›Grundidee‹/›basic idea‹ bzw. als deren (ggf. modifizierte) Wiederholung bezeichnet werden.³⁷⁶

Der systematischen Stimmigkeit auf untergeordneter Gliederungsebene widerspricht jedoch die Einführung des Terminus ›fragmentation‹.³⁷⁷ Er erscheint immer dort, wo auf übergeordneter Gliederungsebene die ›Fortsetzung‹ angesetzt wird.³⁷⁸ Denn ›fragmentation‹ ist kein ›funktionaler‹, sondern ein verfahrenstechnischer Begriff. Die erneute Vermischung verfahrenstechnischer und funktionaler Begrifflichkeiten scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass Caplin zumindest auf der untersten Gliederungsebene primär nicht von Funktionen, sondern von Formteilen ausgeht. Der Begriff ›fragmentation‹ teilt mit den übrigen Begriffen auf untergeordneter Gliederungsebene, dass er auch für bestimmte Längenverhältnisse (hier in Relation zu den übrigen Taktgruppen) steht.

Entsprechend problematisch verhalten sich die Zuordnungen zwischen beiden Gliederungsebenen: Während im Falle eines achttaktigen Satzes die auf untergeordneter Gliederungsebene verortete ›kadenzierende Idee‹/›cadential idea‹ die Formfunktion ›Kadenz‹/›cadential‹ nicht aufruft, sondern der ›Fortsetzung‹/›continuation‹ subsumiert

370 Caplin 1998, 253.

371 »An initiating function consisting of a two-measure idea that usually contains several melodic or rhythmic motives constituting the primary material of a theme.« (Ebd.) Entsprechend heißt es für ›compound basic idea‹: »An initiating intrathematic function. It is a four-measure phrase consisting of a basic idea followed by a contrasting idea, which does not lead to cadential closure. It usually is supported by a tonic prolongational progression.« (Ebd.)

372 »A concluding function consisting of a twomeasure unit that follows and contrasts with (i. e., is not a repetition of) a basic idea.« (Ebd., 254)

373 Vgl. Anm. 107.

374 Vgl. z. B. die Beschriftung des nicht nummerierten Notenbeispiels zu Beethovens op. 2/1, i, wo Ratz vom »Zweitakter« und seiner »Wiederholung« spricht (1973, 23).

375 Vgl. Tabelle 1 und Anm. 59–61.

376 Vgl. Caplin 1986 und 1998.

377 »A reduction in the length of units in relation to the prevailing grouping structure. Fragmented units do not necessarily contain melodic-motivic material derived from the preceding units.« (Caplin 1998, 255)

378 Vgl. ebd., 36ff., Ex. 3.1 ff. In Caplin 1986 ist analog von ›Abspaltung‹, ›Modell‹ und ›Sequenz‹ die Rede.

wird³⁷⁹, erscheint im Falle einer ›expanded cadential progression‹ zwar die Formfunktion ›Kadenz‹/›cadential‹ auf übergeordneter Gliederungsebene, jedoch bleibt die Beschriftungszeile der untergeordneten Gliederungsebene leer.³⁸⁰ Zugleich nimmt Caplin es in Kauf, eine drohende Leerstelle auf untergeordneter Gliederungsebene dadurch zu vermeiden, dass er mit ›fragmentation‹ einen Begriff einführt, der als verfahrenstechnischer Begriff weder eine Funktion ausprägt, noch einen Formtyp hervorbringt, obwohl er eine Taktgruppe impliziert.

Bemerkenswert ist, dass sich in Caplins Übersicht in Caplin 2009a keinerlei Begriffe finden, die der untersten Gliederungsebene angehören.³⁸¹ Jedoch setzt sich die begriffliche und systematische Problematik auf der Ebene der ›full-movement types‹ fort. Im Rahmen der ›exposition‹ gelten hier nicht nur das ›subordinate theme‹, sondern auch ›main theme‹, ›transition‹ und ›closing section‹ als ›formal functions‹. Einem ersten Eindruck nach scheint es vollständig an Begriffen für Formteile zu fehlen. In der Praxis stellt sich dies aber anders dar: Wie am oben diskutierten Beispiel aus Beethovens op. 21, i zu ersehen ist, spricht Caplin von ›subordinate theme II‹. Damit muss folglich *auch* ein Formteil gemeint sein, denn eine Formfunktion kann – anders als ein Formabschnitt – nicht aus verschiedenen Teilen bestehen, sondern allenfalls eine Bündelung verschiedener Formfunktionen sein. Diese Praxis deckt sich auch mit den oben zitierten Ausführungen Caplins zum Terminus ›subordinate theme‹ aus *Classical Form*, wo die Formulierung (›not only [...] but also‹) anzeigt, dass von einer Kongruenz von Formteil und Formfunktion ausgegangen wird.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass auch dort, wo dies von Caplin nicht immer explizit gemacht wird – so auf Ebene der des ›full-movement types‹ in »What are formal functions?« –, Termini (ohne den Zusatz ›Phrase‹/›phrase‹) immer Formfunktionen und Formteile *zugleich* meinen (in Form eines primären und sekundären Sprachgebrauchs), weil die Ausdehnung der Formfunktion und die der Taktgruppe für kongruent erachtet werden.³⁸² Dort, wo eine Trennung zwischen beiden Kategorien aufgrund der asymmetrischen Verteilung von Teilen und Funktionen sinnvoll scheint – auf der Ebene der Teilsätze des Satzes –, ist es Caplin selbst, der die eingeführte Unterscheidung dadurch überflüssig macht, dass er in der Analysepraxis auch hier die Termini zugleich für die Benennung von Formteilen und Formfunktionen verwendet.³⁸³

379 Vgl. Caplin 1986 und Caplin 1998, 10, Ex. 1.1 und Ex. 1.2.

380 Vgl. ebd.

381 Vgl. Abb. 1.

382 An dieser Tatsache geht vorbei, dass die Herausgeber von *Formal Functions in Perspective* die Schwierigkeit, zwischen ›types‹ und ›functions‹ zu unterscheiden, zu einer Frage der ›Perspektive‹ erklären, in der musikalische Einheiten (!) betrachtet würden: »Thus the identity of these intermediate units—the question of whether they are functions or types—shifts in accordance with the aspect under which they are considered.« (Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 3)

383 Kaiser (2006, 71) spricht von der »homonyme[n] Verwendung der Begriffe‹ ›presentation‹ und ›continuation‹ [...] in den divergenten Bedeutungen von ›phrase‹ und ›function‹«. Über die Angemessenheit dieser Klassifizierung lässt sich streiten. Eine gängige Äquivokation, wie sie beispielsweise der Begriff ›Schloss‹ ermöglicht – ›Türschloss‹ oder ›Bauwerk‹ – liegt zweifelsfrei nicht vor. Denn nicht nur die Bedeutungen sind ›divergent‹, sondern auch die Kategorien, denen sie angehören. Türschloss und Bauwerk sind beide Gegenstände. Taktgruppe und Formfunktion hingegen sind als

Grundsätzlich soll im Folgenden Caplins Praxis, Termini in der primären Wortbedeutung von Formfunktionen zu klassifizieren und zu verwenden und zugleich ihre sekundäre Wortbedeutung als Formteile bei Gebrauch mit aufzurufen, beibehalten werden. Die Unabhängigkeit von Formteil und Formfunktion ist eine analytische Fiktion (was nicht bedeutet, dass zwischen ihnen in einer linearen analytischen Erzählung nicht unterschieden werden könnte). Formfunktionen und Formteile bedingen und bestimmen sich wechselseitig. Aufgabe der Formenlehre ist es nicht, Formfunktionen vermeintlich neutralen Formteilen zuzuordnen. Einander zugeordnet werden können nur Begriffe, die sowohl Teil als auch Funktion meinen. Sollen hierbei nicht unaufhörlich Tautologien entstehen, bleibt nur – wie von Caplin angedacht – ein formfunktionales Schichtenmodell zu entwickeln, in dem die Begriffe eines ›type‹ in einer fraktalen Anordnung mit sich selbst oder mit Begriffen eines anderen ›type‹ verknüpft werden. Beide Verfahren können gemeinsam auftreten.

Revisionen I: ›Satz‹

Aufgrund der bisherigen Diskussion werden erste Revisionen an Caplins Systematik vorgenommen:

1.) Caplins Praxis, regulär nur von zwei übergeordneten Formfunktionen – ›Präsentation‹/›presentation‹ und ›Fortsetzung‹/›continuation‹ – auszugehen, wird fortgeschrieben und auch im Hinblick auf größere Einheiten wie beispielsweise das ›subordinate theme‹ nicht verändert. Die Begriffe ›Vorder-‹ und ›Nachsatz‹ entfallen ebenso wie die Begriffe ›Präsentationsphrase‹/›presentation phrase‹ bzw. ›Fortsetzungsphrase‹/›continuation phrase‹.

2.) Um den verfahrenstechnischen Begriff ›Abspaltung‹/›fragmentation‹ zu eliminieren, wird der ›Fortsetzung‹ die ›Fortspinnung‹ als deren erste untergeordnete Formfunktion zugeordnet (wohl wissend, dass bei Fischer die beiden Begriffe mehrheitlich deckungsgleich sind und bei Blume Fortspinnung und Entwicklung ein Gegensatzpaar

Gegenstand und sein Zweck unmittelbar aufeinander bezogen. Dass aber Namen Verwendung finden, die eine Sache ihrem Zweck nach benennen, ist weder ungewöhnlich, noch problematisch (vgl. das Wort ›Wagenheber‹). Ferner betrifft der von Kaiser kritisierte Sprachgebrauch – wie gesehen – alle Gliederungsebenen und damit die unterschiedlichsten Termini. Insofern ist auch Kaisers Behauptung, »dies ermöglich[e] es Caplin, mit der gleichen Terminologie auf hierarchisch unterschiedlichen Levels zu operieren« (ebd.), nicht überzeugend. Dort, wo Caplin »mit der gleichen Terminologie auf hierarchisch unterschiedlichen Levels [...] operier[t]« ist dies nicht Ergebnis der gleichen Terminologie, sondern die gleiche Terminologie ist Folge eines funktionalen Ansatzes, der in verschiedenen Zusammenhängen dieselben Formfunktionen zum Ausdruck gebracht sieht. Diese Pointe scheint Kaiser zu entgehen: »Die Kehrseite der Ökonomie fraktaler musiktheoretischer Chiffrierungssysteme zeigt sich in einer terminologischen Armut oder Redundanz. Im Falle der Facile-Sonate beispielsweise suspendiert das dreiteilige Funktionsmodell Caplins die Begriffe Seitensatz, Schlussgruppe und Epilog bzw. lässt diese überflüssig erscheinen.« (Ebd.) Wie aber Caplins Analyse zeigt (vgl. Bsp. 8), wird in Mozarts KV 545, i der Begriff ›subordinate theme‹ weder »suspendiert« noch »überflüssig«, sondern es kommt zur Zuordnung untergeordneter Formfunktionen zu einer übergeordneten Formfunktion. Wenn Kaiser kritisiert, »die Gestaltqualitäten dieser Ebenen [würden] sich jedoch [...] grundlegend unterscheiden«, und den »Nutzen eines Verzichts auf terminologische Vielgestaltigkeit [für] fragwürdig« erklärt, dann zielt sein Interesse auf die ontische Qualität von Formteilen, nicht auf ihre Funktion.

bilden). ›Fortsetzung‹ meint dabei Fortsetzung mit Entwicklungscharakter. Caplins Definition lautet:

A medial intrathematic function that destabilizes the prevailing formal context by means of fragmentation, harmonic acceleration, faster surface rhythm, and harmonic sequence.³⁸⁴

Dass sich diese »continuational features« auch mit einem neuen motivisch-thematischen Material verbinden können, das erst mit der Fortsetzung in Erscheinung tritt³⁸⁵, führt im vorliegenden Beitrag dazu, in Anlehnung an Fischer³⁸⁶ zwischen ›entwickelnder‹ und ›kontrastierender Fortspinnung‹ zu unterscheiden (wohl wissend, dass im Hinblick auf den erweiterten Entwicklungsbegriff Caplins diese Unterscheidung nicht unproblematisch ist und auch diese Definition quer zum Sprachgebrauch Blumes steht).³⁸⁷

3.) Auf der Ebene der Formfunktionen nähert sich Caplin der dreiteiligen Gliederung des Fortspinnungstypus dergestalt an, wie sie Dahlhaus irrigerweise durch Fischer als gegeben sah. Um dennoch einen Unterschied zum Fortspinnungstypus geltend machen zu können – auch wenn er sich dadurch eine weitere falsche Voraussetzung Dahlhaus' zu eigen macht –, folgt Caplin dessen problematischem Diktum, dass die Wiederholung der Grundidee innerhalb des ersten Teilsatzes des Satzes unerlässlich sei:

Für eine Präsentation ist die Wiederholung der Grundidee notwendig, für den Vorder-satz des Fortspinnungstypus jedoch [...] nicht.³⁸⁸

Wie aber bereits oben angeführt wurde, gibt es mit Blick auf den von Fischer evaluierten Korpus nicht nur Beispiele des barocken Fortspinnungstypus, die durchaus eine unmittelbare (ggf. modifizierte) Wiederholung des Anfangsgedankens aufweisen, sondern, wie die Diskussion zu Beethovens op. 7, ii, Takt 15 ff. verdeutlicht hat, auch klassische Sätze, die auf die vermeintlich notwendige Wiederholung der Grundidee verzichten.³⁸⁹ Es scheint daher angezeigt, nicht nur von Fortsetzungen auszugehen, die alleine durch die Kadenzidee wahrgenommen werden, sondern auch von Präsentationen, die allein von der Grundidee geleistet werden.³⁹⁰

4.) Eine Analysepraxis, welche die Grenzen einer Taktgruppe von der Ausdehnung der bestimmenden Formfunktion determinieren lässt, lebt von unumgänglichen Vereinfachungen, da diese Ausdehnung bisweilen nicht ohne weiteres lokalisierbar ist. Gesetzt den Fall, man erklärte im Hinblick auf die Überleitung in einer Sonate die harmonische

384 Caplin 1998, 254.

385 Vgl. z. B. Caplin 2013b, 38, Ex. 2.2: KV 485, Refrain.

386 Vgl. Anm. 108.

387 Freilich ist die Beantwortung der Frage, ob etwas *noch* ›verwandt‹ oder *schon* ›fremd‹ ist – so der Sprachgebrauch Fischers (vgl. Anm. 108) – häufig eine des Ermessens, da Rhythmik, Diastematik und Harmonik etc. sich nicht kongruent verhalten müssen.

388 Caplin 1986, 256.

389 Ein weiteres Beispiel ist Hob. XVI: 52, ii, T. 5 ff.

390 Ein Beispiel ist KV 332, i, T. 1–12.

Vermittlung der Nebentonart zur essentiellen Formfunktion, so würde selbst dann, wenn der Begriff der harmonischen Vermittlung in seinen schwachen Ausprägungen (z. B. als Halbschluss in der Moll-Haupttonart wie in Mozarts KV 183, i, T. 28) akzeptiert würde, es bei einer Vielzahl einfachster diatonischer Modulationen Schwierigkeiten bereiten, den Bereich der harmonischen Vermittlung, sprich Beginn und Ende der Modulation, eindeutig zu bestimmen: So wäre es beispielsweise zwar richtig, zu behaupten, dass sich die V der Takte 23–24 in Mozarts KV 309, i nicht wie eine Dominante in C-Dur verhält, weil der im Bass befindliche Terzton nicht die Funktion eines Leittons wahrnimmt. Doch erschiene es fraglich, deswegen hier bereits den Übergang in die Nebentonart für abgeschlossen zu erachten. Aus der Perspektive der analogen Takte in der Reprise fällt die Entscheidung über die Tonart erst mit der gewählten Schlusswendung. Während in der Exposition ab Takt 29 ein Halbschluss in der Nebentonart vorbereitet wird, verharrt die Musik in der Reprise ab Takt 122 einfach auf der V. Ob überhaupt ein Halbschluss in der Haupttonart vorliegt, scheint somit fraglich.

Zwei Dinge werden an diesem Beispiel deutlich:

- Es scheint unerlässlich, wenn schon eine exakte ›Ortsangabe‹ im Sinne von »Hier geschieht es!« nicht möglich ist, so doch zumindest durch die Angabe einer Taktgruppe den Raum zu umgrenzen, wo eine Funktion zum Ausdruck gebracht wird.
- Die Qualitäten ›Anfang‹ und/oder ›Schluss‹ sind gegebenenfalls selbst ein essentielles Moment der Bestimmung einer Formfunktion.

Formteile wiederum können auf unterschiedlichste Art voneinander abgegrenzt werden. In der Tonalität der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts prägen zuvörderst die Teilsysteme ›Harmonik und Diastematik‹ und ›Rhythmik und Metrik‹ hierzu diverse Möglichkeiten aus. Hinzu kommen Differenzierungsmöglichkeiten durch motivisch-thematische Prägungen, durch Dynamik, Register und Artikulation sowie gegebenenfalls Instrumentation (um nur die gängigsten zu nennen). Die Verfahren, Unterscheidungen herbeizuführen, können einander verstärken, aber auch unabhängig voneinander Verwendung finden: Dynamische Wechsel gehen in der Regel mit solchen in der Registerbehandlung, Satzdicke und Instrumentation einher, während die melodische und metrische Gruppenbildung jenseits der durch Tanzmetrik geprägten Musiken sich häufig durch Inkongruenz auszeichnet.

Offenkundig geht Caplin davon aus, dass auf der untersten Gliederungsebene der ›theme types‹, dort wo er von den ›funktionalen Komponenten‹ in Satz (und Periode) spricht, Formfunktion und Formgliederung Hand in Hand gehen, ohne dass dazu Kadenzmaßgeblich wären. Wenn Caplin von der Inkongruenz zwischen Formteil und Formfunktion spricht³⁹¹, dann wird hingegen deutlich, dass er sich hier auf eine Formenlehre-Tradition beruft, die Formteile primär mittels Kadenz – vorzugsweise authentisch-perfekten Kadenz und Halbschlussbildungen – trennt. Der Kadenzbegriff, der dabei vorausgesetzt wird, muss möglichst eng gefasst sein, um zu gewährleisten, dass

391 Vgl. Anm. 354.

die Anzahl der Teile ein erklärliches Maß nicht überschreitet.³⁹² Was aber in dem einen Zusammenhang eine sinnvolle Eingrenzung sein kann, ist es in einem anderen nicht unbedingt: Dass der Tenorizans in Takt 2 und der Cantizans in Takt 4 aus Mozarts KV 545, i in herkömmlichen Analysen noch nicht einmal ein untergeordneter Kadenzstatus eingeräumt wird, obwohl er ihnen in historischer Perspektive zukommt, mag mit Blick auf die Mittelzäsur der Exposition in Takt 12 eine angemessene Vereinfachung sein. Schon im Nachfolgewerk KV 570 würde aber in die Irre gehen, wer an analoger Stelle das Ende des Hauptsatzes erklären wollte, nur weil die starke Form der Bassizans vorliegt.³⁹³

Bereits Fischer hatte beim Fortspinnungstypus keineswegs darauf bestanden, dass dessen Vordersatz ohne Schlusswendung auszukommen habe. Bei dem von ihm als Fortspinnungstypus »in höchster Vollendung« bezeichneten ersten Wiederholungsteil der Allemande aus Bachs 6. *Französischer Suite*³⁹⁴ liegt denn auch an entsprechender Stelle eine Bassizans vor (T. 4.3). Mehr noch scheint es dann, wenn der Vordersatz des Fortspinnungstypus von einem Liedtypus gebildet wird, angemessen, davon auszugehen, dass sich hiermit auch eine Schlusswendung verbinden kann. Wie der von Fischer angeführte Pseudo-Pergolesi verdeutlicht, kann es sich dabei auch um einen Halbschluss handeln.³⁹⁵

Im Folgenden wird daher davon ausgegangen, dass Präsentationen an ihrem Ende sowohl Halb- als auch Ganzschlusswendungen aufweisen können. Halbschlüsse sind demnach kein Alleinstellungsmerkmal von periodischen Vordersätzen.

2.6 Fraktale Syntax

Dahlhaus' Formulierung, der Fortspinnungstypus Fischers sei »das Grundprinzip der spätbarocken musikalischen Syntax«³⁹⁶, hat dazu geführt, dass die eigentliche Pointe von Fischers Überlegungen zumindest in der deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte vollständig verschüttet wurde. Denn diese haben weitreichende Konsequenzen, die sich nicht auf die Frage des Themenbaus beschränken. Sie gelten ebenso dem Ablauf übergeordneter formaler Einheiten:

Der achttaktige Bachsche Satz ist einem ganzen Wiener klassischen Tuttsatz mit allen seinen Teilen als äquivalent zu betrachten, nicht etwa dem Anfangsthema eines solchen.³⁹⁷

Was dies konkret bedeutet, wird aus der Fortsetzung des Kommentars zum Pseudo-Pergolesi ersichtlich:

³⁹² Vgl. Anm. 212.

³⁹³ Vgl. zu dieser Problematik weiter unten im Haupttext auch die Diskussion zu KV 338, i in Abschnitt 2.8.

³⁹⁴ Vgl. Bsp. 3.

³⁹⁵ Vgl. Bsp. 5.

³⁹⁶ Vgl. Anm. 96.

³⁹⁷ Fischer 1915, 50.

Was Pergolesi ahnen läßt, tritt schon in einer Jugendsonate von Haydn offen zutage [Hob. XVI: 14, i]: der Fortspinnungstypus wird zur Form der Exposition des Sonatensatzes, natürlich mit Ausschluß des Seitensatzes; der Vordersatz wird dabei zum Hauptsatz, die Fortspinnung zur Überleitungspartie, der Trägerin der Modulation, der Epilog je nach der Stellung des eingeschobenen Seitensatzes zum Abschluß der Überleitung oder zum Sonatenepilog.³⁹⁸

Wenig später heißt es dann:

Der Nachweis, daß eine Melodie vom Fortspinnungstypus einer Wiener klassischen Sonatenexposition entspricht, ermöglicht den direkten Vergleich der korrespondierenden Satzteile. Architektonisches Grundprinzip für geschlossene neuklassische Melodien um 1780 ist bilaterale Symmetrie, z w e i t e i l i g e A n l a g e. Die geschlossenen Melodien (Haupt- und Seitensatz), manchmal auch die Epiloge, zeigen direkten L i e d t y p u s oder eine daraus entwickelte Tendenz zur Wiederholung, zum mindesten liegt eine zweigliedrige Sequenz im harmonischen Verhältnis I-V, V-I oder I-IV, V-I vor.³⁹⁹

Fischer schränkt allerdings ein:

Haupt- und Seitensätze werden nicht ausschließlich nach dem Liedtypus gebaut, sie weisen auch volkstümliche Formen des Fortspinnungstypus auf [...].⁴⁰⁰

Fischer verfällt also dem typologischen Dualismus keineswegs soweit, dass er – wie Stein und auch bereits Schönberg – die Bauart von Sätzen und der von ›Teilsätzen‹ einer Periode völlig trennt.⁴⁰¹ Am Ende des ersten Teils⁴⁰² seiner Ausführungen heißt es dann nochmals:

Das wichtigste Resultat unserer vergleichenden Untersuchungen über die alt- und neuklassische Melodik ist, kurz zusammengefaßt, folgendes: In den Rahmen des barocken Fortspinnungstypus, der aus *Basso ostinato*-Sätzen und der Monodisierung polyphoner Gebilde hervorgegangen ist, werden im neuklassischen Stil Melodien vom Liedtypus oder diesen nahestehenden Formen des Fortspinnungstypus eingebaut, Melodietypen, die im altklassischen Stil nur in Tanzsätzen anzutreffen sind.⁴⁰³

398 Ebd., 52. Auch hier begeht Fischer die Inkonsequenz, aufgrund eines motivisch-thematischen Wechsels im Vorfeld der Schlussbildung den Terminus Epilog im Sinne von ›Schlußsatz‹ zu verwenden.

399 Ebd., 52 f.

400 Ebd., 56.

401 Entsprechendes gilt für Ratz, wie dessen Hinweis auf Beethovens op. 10/1, ii zeigt (vgl. 1973, 24).

402 Der zweite (»Symphonik«) und dritte Teil (»Architektonik und Besetzung«) nebst einem Anhang (»Beiträge zur Wertung einiger Meister der Übergangszeit«) von Fischers Text können hier unberücksichtigt bleiben.

403 Fischer 1915, 62 f.

Was Fischer im vorigen Zitat beschreibt, hat bislang nur im amerikanischen Fachdiskurs Konsequenzen nach sich gezogen. Caplin, der in der Tradition der Schönbergsschule steht und daher nicht von Fortspinnungstypen, sondern von Sätzen spricht, beschreibt in *Classical Form* auch großräumigere Formverläufe in Sonatenformen als Sätze. Eines seiner Beispiele ist der zweite Teil der Exposition aus Mozarts KV 545, i (Bsp. 9):⁴⁰⁴

Beispiel 9: Caplin 1998, 102, Ex. 8.3, W. A. Mozart, KV 545, i, a) T. 13–28, b) T. 1–4

Insofern in Caplins Aufbereitung der Sonatenform der Bereich des Seitensatzes (›subordinate theme‹) von der Mittelzäsur bis zur strukturellen Schlusskadenz reicht⁴⁰⁵, kann im vorliegenden Fall der gesamte Abschnitt von der Mittelzäsur an bis zur Arienkadenz als ein einziger Satz beschrieben werden. Die letzten drei Takte, von Caplin als ›closing section‹ bezeichnet, wären im Sinne Fischers ein Epilog am Ende eines Fortspinnungstypus.

Obwohl aus formfunktionaler Perspektive in KV 545, i der erste Teil der Exposition bis zur Mittelzäsur dem zweiten Teil als ein einziger Satz an die Seite gestellt werden könnte, findet sich in *Classical Form* und auch in *Analyzing Classical Form* nicht nur nicht dieses Beispiel, sondern überhaupt keines, bei dem ein erster Expositionsteil als übergeordneter Satz beschrieben würde. Das ist umso erstaunlicher, als es am Ende in Caplins Beitrag von 1986 mit Blick auf KV 545, i noch geheißen hatte:

404 Caplin führt dieselbe Analyse auch für den analogen Abschnitt in der Reprise durch (vgl. 1998, 168, Ex. 11.10).

405 Sollte es mehrere Taktgruppen geben, die durch Kadenz von voneinander abgegrenzt (oder miteinander verbunden) sind, spricht Caplin von mehreren Teilen des Seitensatzes (vgl. z. B. seine Analyse von KV 457, i in 1998, 137, Ex. 9.14).

Ein weiteres Beispiel für eine ›Fusion‹ formaler Funktionen (wie man diesen Vorgang nennen könnte) findet sich im Eröffnungsteil von Mozarts Klaviersonate C-Dur [...]. Hier zeigen die Takte 1–12 eine Folge syntaktischer Bildungen, die untergeordnete formale Funktionen repräsentieren – zusammengesetzte Grundidee (T. 1–4), Fortsetzung (T. 5–8), Kadenzteil (T. 9–10), nach-kadenzielles Stehenbleiben auf der Dominante (T. 11–12) –, sich zusammen aber als ›Fusion‹ von Hauptsatz und Überleitung, zweier übergeordneter Funktionen also, darstellen.⁴⁰⁶

Der Grund dafür, warum Caplin diesen Gedanken nur in seiner Vorläufer-Veröffentlichung, nicht aber in seinen beiden großen selbständigen Publikationen äußert, ist nicht ohne weiteres ersichtlich.

Ratz hatte im Hinblick auf die Sonate zwischen zwei unterschiedlichen ›Aggregatzuständen‹ des Formgeschehens differenziert: Achttaktige Periode, achttaktiger Satz und das dreiteilige Lied (8 + 4 + 4)⁴⁰⁷ sind ihm Repräsentanten für »das feste Prinzip«.⁴⁰⁸

Zur Erzielung des festen Zustandes dienen vor allem harmonische Mittel (das eindeutige Feststellen der Haupttonart mittels Kadenz), ferner bestimmte thematische, bzw. motivische Strukturen [...].⁴⁰⁹

Über die Bedeutung absoluter Taktzahlen äußert Ratz:

Die Achttaktigkeit stellt nur den häufigsten Fall dar: selbstverständlich kommen auch alle Vielfachen vor. Ebenso kann eine sechstaktige Periode aus einem dreitaktigen Vordersatz und einem dreitaktigen Nachsatz bestehen oder ein zwölftaktiger Satz aus einem Dreier, seiner Wiederholung und einer sechstaktigen Entwicklung. Überdies gibt es durch Dehnungen und Verkürzungen auch unregelmäßige Bildungen. Der Achttakter ist nur das Paradigma, der Normalfall [...].⁴¹⁰

Von daher lässt sich sagen: Für das ›fest Gefügte‹ ist primär die harmonische Eindeutigkeit und syntaktische Begrenzung zum Vorhergehenden und Nachfolgenden entscheidend, ferner die innere thematische Verfasstheit und erst hiernach die Symmetrie der Taktgruppen. Unscharf bleibt der Terminus Kadenz. Es steht zu vermuten, dass Ratz hiermit sowohl die harmonische Progression, die den fest gefügten Abschnitten zugrunde liegt (im Gegensatz zur Sequenz), als auch die Schlusswendung als Mittel der formalen Trennung meint.⁴¹¹ Ratz spricht in diesem Zusammenhang von den »neue[n]

406 Caplin 1986, 260, Anm. 38.

407 Vgl. Ratz 1973, 21.

408 Ratz 1973, 25.

409 Ebd., 21.

410 Ebd., 22. In der Gleichsetzung von Paradigma und Normalfall wiederholt sich dieselbe begriffliche Schwäche, die in Abschnitt 3 in Verbindung mit dem Begriff ›Grenztypus‹ noch thematisiert werden wird.

411 Die Schlussbildung selbst muss kein Ganzschluss sein, wie Ratz' Analysen von Beethovens op. 2/1, i (T. 1–8) und op. 57, i (T. 1–16) zeigen (vgl. ebd., 23 und 159).

Gestaltungstendenzen«, die hinsichtlich des Hauptthemas in den Kopfsätzen von Beethovens Sonaten op. 31/1, op. 53 und op. 57 wahrzunehmen seien.⁴¹²

Davon unterscheidet Ratz solche »Gebilde [...], für die wir den Zustand des ›locker« Gefügten als charakteristisch bezeichnet haben.«⁴¹³ Hier sei »vor allem der Seitensatz hervorzuheben, für den durchaus nicht der gesangliche Charakter in erster Linie kennzeichnend« sei.⁴¹⁴ Ratz sieht hier

zwei Haupttypen: 1. den modulierenden Seitensatz, 2. den zwar in der Tonart der Dominante stehenden, aber in seiner motivisch-thematischen Struktur sich grundsätzlich vom Hauptgedanken unterscheidenden Seitensatz, dessen wichtigstes Kennzeichen darin besteht, daß z. B. ein Viertakter aufgestellt wird, der der Vordersatz einer achttaktigen Periode sein könnte; seine Wiederholung wird angegangen, als ob der Nachsatz folgte; bevor jedoch der Viertakter zu Ende geht, wendet er sich ›woanders hin«, das heißt, er kadenziiert nicht wie ein Nachsatz, sondern er erhält eine neue Fortsetzung, die mit dem Folgenden wieder eine Einheit bildet, worauf sich mit diesem neuen Gebilde nunmehr der gleiche Vorgang wiederholt.⁴¹⁵

Als Beispiel für den zweiten Fall⁴¹⁶ führt Ratz den Seitensatz aus Beethovens op. 10/1, ii an, den er von Takt 24 bis Takt 45 veranschlagt: Takt 31 sei zugleich letzter Takt des zweiten Vierers (T. 28–31) und erster Takt eines Fünfers (T. 31–35). Darauf folge ein weiterer Fünfer (T. 36–40), dessen letzter Takt wiederum erster Takt eines Zweiers (T. 40–41) sei. Den Abschluss bildeten zwei weitere Zweier.⁴¹⁷ Ratz beschreibt also eine Kette von Taktgruppen, deren interpunktischer Abschluss durch permanentes melodisches Überlappen immer wieder aufgeschoben wird.

Ratz' Analyse verdeutlicht, dass das locker Gefügte im Seitensatz weder eine schweifende Tonalität, noch den Verzicht auf eine Kadenz impliziert. Vielmehr geht es um

412 Vgl. ebd., 32. In Beethovens op. 53, i sieht Ratz die Zuordnung von fest und locker Gefügtem zu Haupt- und Seitensatz gegenüber dem Üblichen als vertauscht an (vgl. ebd.).

413 Ebd., 30.

414 Ebd.

415 Ebd., 30f.

416 Wer vermutet, Ratz habe unter einem ›modulierenden Seitensatz« etwas in der Art verstanden wie in Beethovens op. 2/2, i ab Takt 58, irrt. Ratz führt als Beispiele »die Seitensätze aus den langsamen Sätzen der Sonaten *Op 2 Nr 2* [T. 20–31] und *Op 7* [T. 25–50]« (1973, 31; Hervorhebungen original) an, also Taktgruppen, bei denen vermutet werden kann, dass sie nach Ratz' eigener Terminologie nicht ›Seitensätze«, sondern ›Mitten« in einem ›dreiteiligen Lied« bilden. Caplin wiederum möchte zwar einerseits den Begriff ›subordinate theme« nicht auf die Sonatenform beschränkt wissen (vgl. Anm. 317), spricht aber in Verbindung mit ›Liedformen« (›small ternary«/›small binary«) dennoch ausschließlich von einem ›contrasting middle« (vgl. Caplin 1998, 75 ff.).

417 Vgl. 1973, 31. Ratz' Argumentation ist allerdings in sich nicht stimmig: Nicht Takt 35, sondern Takt 36 ist – in Analogie zu Takt 31 – erwarteter Kadenztakt. In Takt 31 beginnt ein Sechser, dessen letzter Takt zugleich erster Takt der nachfolgenden Taktgruppe ist. Zudem kann zwar für Takt 42 die Erwartung eines kadenzialen Abschlusses angesetzt werden, nicht aber für Takt 40, da Takt 39 ein unmissverständliches doppeldominantisches Signal enthält, das den kadenzierenden Quartsextakkord des folgenden Taktes vorbereitet. Entsprechend hätte die Zählung zu lauten: 1234/1234 = 123456 = 1234567 = 1234 [oder: 123/1]. Caplin hat Ratz' Übersicht in seinen Beitrag von 1986 (vgl. 240) übernommen.

eine durch Addition von Taktgruppen aufgeschobene Schlussbildung. Hinzu kommt im vorliegenden Beispiel eine variative Technik, mit der die angehängten Takte sich auf vorausgehende beziehen (T. 36 in Bezug auf T. 31). Diese Technik würde es hier besonders ungerechtfertigt erscheinen lassen, für das locker Gefügte einen fehlenden motivisch-thematischen Konnex als Ursache anführen zu wollen.

Es mögen derartige Beobachtungen gewesen sein, die Caplin veranlasst haben, die von Ratz getroffene Zuordnung zwischen Satz und Periode als fest Gefügtem einerseits und andererseits jenen ›Gebilden‹, die locker gefügt seien, aufzubrechen. Caplin beruft sich dabei auf die formalen Funktionen:

Ratz' Satzform ist ein relativ symmetrisches Gebilde [...] nur deshalb, weil in ihr die Kombination der untergeordneten Funktionen (*Präsentation*, *Fortsetzung* und *Kadenzierung*) eine festgefügte Form zum Ziel hat, die auf der nächsthöheren Ebene als Hauptthema fungieren soll. Wie ich aber [...] gezeigt habe, können dieselben satzartigen Funktionen auch so gebraucht werden, daß ein deutlich losereres, asymmetrisches Gefüge entsteht, das einem Seitensatz angemessen ist.⁴¹⁸

Caplin stellt im Folgenden klar, dass es ihm nicht darum geht, ein und denselben Terminus für verschiedene formale Strukturen zur Verfügung zu haben. Vielmehr sei das Ziel, auf der Ebene der

konstitutiven formalen Funktionen [...] eine präzise Beurteilung [zu erlauben], wo ein Thema zwischen den Gegensätzen von festgefügter und lockerer Organisation strukturell angesiedelt ist und in welcher Weise es damit der Ausprägung seiner übergeordneten Funktion dient.⁴¹⁹

Mit anderen Worten: Entgegen Ratz dürfen nach Caplin auch Seitensätze als Sätze bezeichnet werden, solange ihr syntaktisch eher loserer Charakter damit nicht unterschlagen wird.

Ratz' Definition von ›Seitensatz‹ orientiert sich an solchen Beispielen (vornehmlich Beethovens), wo die Kadenzbildung des ›Seitensatzgefüges‹ zur Schlussbildung der gesamten Exposition bzw. Reprise crescendoiert. Caplins Reformulierung des ›subordinate theme‹ als ›sentence‹ bringt damit eine Formfunktion auf der Ebene der ›theme types‹ mit einer Formfunktion auf der Ebene der ›full-movement types‹ zur Deckung. Das könnte die Vermutung nahelegen, dass die »Fusion« von Hauptsatz und Überleitung [als] zweier übergeordneter Funktionen«⁴²⁰, von der Caplin 1986 spricht, möglicherweise ab *Classical Form* (und *Analyzing Classical Form*) als ein Verstoß gegen das hierarchische gedachte Verhältnis der ›formal types‹ und der ihnen zugeordneten ›formal functions‹ eingeschätzt wurde und deshalb entsprechende Beispiele unterblieben sind. Es würde auch ein weiterer Grund deutlich, weshalb es Caplin im oben diskutierten Ausschnitt aus Beethovens *Pastorale* nicht möglich ist, von einem einzigen übergeordneten Satz, begin-

418 Caplin 1986, 257 (Hervorhebungen original).

419 Ebd., 257 f.

420 Vgl. Anm. 406.

nend mit Takt 32, zu sprechen. Wieder müsste dieser mit ›transition‹ und ›subordinate theme‹ zwei ›formal functions‹ auf der Ebene der ›full-movement types‹ umfassen. Ein Blick in die jüngere Publikationstätigkeit Caplins zeigt allerdings, dass diese Vermutung nicht (oder nicht mehr) zutrifft. In seiner gemeinsamen Veröffentlichung mit Nathan John Martin »The ›Continuous Exposition‹ and the Concept of Subordinate Theme«⁴²¹ bildet Caplin am Beispiel von Haydns Hob. III: 37, iv, T. 8–57 das Formmodell der ›continuous exposition‹ der *Sonata Theory* dadurch ab, dass mit ›transition‹ und ›subordinate theme‹ zwei ›formal functions‹ des ›full-movement type‹ ›sonata‹ fusioniert sind.

Die vorigen Überlegungen hätten nicht nur für den syntaktischen Typus Satz, sondern auch für die Periode zu gelten. In Mozarts KV 332, ii lässt sich von den ersten acht Takten als einer modulierenden Periode sprechen, bei der der Vordersatz die Formfunktion Hauptsatz, der Nachsatz die Formfunktion Überleitung hat. Bemerkenswerterweise findet auch in Caplin 1998 ein Beispiel Erwähnung, das diesem Muster folgt: In Beethovens op. 49/1, i, Takt 1–15 unterscheidet Caplin im Hinblick auf die Periode zwischen den Formfunktionen ›antecedent‹ (T. 1–8) und ›consequent (failed)‹ (T. 9–15).⁴²² Dabei ordnet Caplin dem tonikalen Vordersatz den ›full-movement type‹ ›main theme‹ zu, dem modulierenden Nachsatz aber den ›full-movement type‹ ›transition‹:

In such cases, we have the initial impression that the main theme is not yet over. Since the half cadence can be heard to close an antecedent unit, the return of the opening basic implies the start of a consequent. When the music no longer corresponds to the antecedent and modulates to the new key, we understand in retrospect that the return of the basic idea marked the beginning of the transition and that the half cadence truly closed the main theme.⁴²³

Indem Caplin hier ein Beispiel auswählt, das es ihm erlaubt an A. B. Marx' Begriff von der ›Periode mit aufgelöstem Nachsatz‹ anzuschließen⁴²⁴, ist die Periode letztlich nur ein hypothetisches Formmodell. Zumindest mit Blick auf die neuere Veröffentlichungslage sollte allerdings auch ein Beispiel wie Mozarts KV 332, ii, Takt 1–8, dessen periodischer Nachsatz nicht als ›aufgelöst‹ gelten kann, Caplins Systematik vor keine Schwierigkeiten stellen.⁴²⁵

421 Vgl. Anm. 330.

422 Vgl. Caplin 1998, 128, Ex. 9.3.

423 Ebd., 129.

424 Der entsprechende Hinweis ergeht bereits mit Anmerkung am Ende des hier zuvor zitierten Absatzes (ebd., 274, Chapter 9, Anm. 20, Hervorhebung original): »This well-known procedure is described at least as early as Marx's notion of ›dissolved consequent‹ (*aufgelöster Nachsatz*) [vgl. Marx 1845, 251]«. ›Failed‹ heißt hier also ›dissolved‹.

425 Marx geht in seinem Sonatenschema von der Folge ›Hauptsatz‹(→)›Seitensatz‹(→)›Gang‹(→)›Schlußsatz‹ aus (vgl. 1845, 219). Dass er keine Überleitung als eigenen Formteil kennt, verdankt sich nicht zuletzt der Wahl seiner Beispiele: Sowohl Beethovens op. 31/1, i, als auch op. 53, i zeichnen sich dadurch aus, dass der erste Teil der Exposition bis zur Mittelzäsur als ›Periode mit aufgelöstem Nachsatz‹ gestaltet sind. Soll gleichwohl von Überleitung gesprochen werden, hätte diese jeweils mit dem periodischen Nachsatz anzuheben.

Auch Hepokoski und Darcy kommen in *Elements of Sonata Theory* auf den Beginn von Mozarts KV 545, i zu sprechen:

Here the opening appears structured as a single phrase (as strictly defined), mm. 1–12, that leads toward a half cadence (m. 11) and a well-articulated I:HC medial caesura at its end. [...] The opening four measures suggest a normative sentence presentation, aa' (mm. 1–2, 3–4) with the characteristic harmonic oscillation around the tonic. The four bars do not end with a cadence [...]. The sentence's continuation module begins in mm. 5–8 (b, with its typical sequential treatment of a shorter structural unit). Mm. 9–12 constitute the conclusion of the sentence with the cadential module (essentially ii6–V in the tonic key). But mm. 9–12 also take on the transitional features of a typical drive to a medial caesura, including a dominant lock at m. 11 and a triple-hammer-blow gesture I:HC MC at m. 12. The continuation portion of P overlaps with TR, and P and TR thus merge (P ⇒ TR).⁴²⁶

Im Unterschied zu ›main theme‹ und ›transition‹ in der *Formal Function Theory* stehen ›primary theme‹ (›P‹) und ›transition‹ (›TR‹) in der *Sonata Theory* nicht primär für Formfunktionen eines ›full-movement type‹, sondern für Formteile – ›zones‹, die als ›spaces of action‹ eine unterschiedliche Ausgestaltung erfahren können. Im vorliegenden Fall deuten Hepokoski und Darcy eine Ambiguität der mittleren Taktgruppe Takt 5–8 an. Tatsächlich ist der satztechnische Wechsel in Takt 5 kein eindeutiges Zeichen dafür, dass ›P‹ durch ›TR‹ abgelöst wird: Wie beispielsweise ein Blick in die Kopfsätze der Sonaten KV 280 (T. 7 bzw. T. 10), KV 283 (T. 8) oder auch KV 309 (T. 13) zeigt, können derartige Wechsel mit Regelmäßigkeit bereits innerhalb von ›P‹ angetroffen werden. Sie leiten dort die Kadenzbildung mit dem Ziel eines Ganzschlusses in der Haupttonart ein. Ein solcher satztechnischer Wechsel kann demnach sowohl ›intern‹, d. h. innerhalb von ›P‹ erfolgen, als auch den Wechsel von ›P‹ zu ›TR‹ markieren. So ist es auch in KV 545, i bis einschließlich Takt 9 keineswegs ausgemacht, ob ein Ganz- oder Halbschluss in der Haupttonart folgen wird und ob im Falle des Halbschlusses eine Mittelzäsur erreicht ist oder es sich um ein Ende handelt, das – im Sinne des ›aufgelösten‹ periodischen Nachsatzes bei A. B. Marx – ›P‹ und ›TR‹ voneinander trennt.⁴²⁷ Allein kontextuell erhält die mittlere Taktgruppe (auch) eine transitorische Qualität. Hinzu kommt, dass das Schema ›Prinner‹⁴²⁸ nicht nur der ›contrasting idea‹ Takt 3–4 zugrunde liegt, sondern in augmentierter Form ebenso der in diesem Sinne ›entwickelnden Fortspinnung‹ der Takte 5–8.⁴²⁹

426 Hepokoski/Darcy 2006, 106.

427 Dass es sich um einen internen Halbschluss innerhalb von ›P‹ handelt, darf mit Blick auf die mangelnde Abstimmung zwischen der Größe der dadurch projektierten Proportionen und der vergleichsweise einfach gehaltenen motivischen Thematik zumindest als unwahrscheinlich gelten.

428 Vgl. Gjerdingen 2007, 45 ff.

429 Diese Zuordnung verdeutlicht, dass Schemata keineswegs auf einen bestimmten Formabschnitt festgelegt sind. In Mozarts KV 310, i begegnet der ›Prinner‹ im Seitensatz der Exposition T. 27–31 (in der Reprise T. 109–112) – jeweils integriert in fünftaktige Einheiten (T. 32 und T. 113 sind metrisch keine ›ersten‹ Takte) – im Vorfeld der Kadenzbildung in der Nebentonart (Reprise: Haupttonart) und damit weder im Rahmen von ›P‹ noch von ›TR‹.

Offenbar folgen sowohl Caplin als auch Hepokoski und Darcy – auch wenn keiner von ihnen einen Hinweis platziert – den Möglichkeiten, die Fischers Untersuchung eröffnet.⁴³⁰ Erst die konsequente Entkopplung der Formfunktionen auf der Ebene der Thementypen (Satz und Periode) von der Themenbildung ermöglicht, dass tatsächlich formale Funktionen und nicht doch formale Typen ins Zentrum der Betrachtung rücken. Dies gestattet es, auch dort übergeordnet von Satz und Periode zu sprechen (in Ermangelung eines besseren Begriffs soll von ›syntaktischen Typen‹ die Rede sein), wo die gemeinhin unterschiedenen Formfunktionen der Exposition (oder Reprise), also Hauptsatz, Überleitung, Nebenthema/Seitensatz und Schlussgruppe (in durchaus unterschiedlicher Bedeutung), jeweils als Teilfunktionen von Satz und Periode in Erscheinung treten (was doppelte Bestimmungen wie in KV 545, i, die einen ambigen Eindruck ergeben, mit einschließt). Hier werden dafür die Begriffe ›Meta-Satz‹ und ›Meta-Periode‹ vorgeschlagen.⁴³¹

Eine vergleichende Analyse soll die Vorzüge dieses Vorgehens aufzeigen. Hier zunächst eine Übersicht, wie sich die Verhältnisse zu Beginn von KV 545, i vor dem Hintergrund der bisherigen Diskussion darstellen:

430 Ein Hinweis auf Fischers Vorarbeit findet sich weder bei Caplin noch bei Hepokoski und Darcy. Caplin räumt zwar den Einfluss von Fischer 1915 auf Schönberg ein (vgl. 1998, 263, Chapter 3, Anm. 1), folgt dann aber Dahlhaus' fragwürdiger Interpretation des Fortspinnungstypus als dreiteilig, um seine Konzeption des Satzes davon abheben zu können (vgl. ebd., 264, Chapter 3, Anm. 3). In Hepokoski/Darcy 2006 findet sich keinerlei Hinweis auf Fischer 1915. Fischer 1915 ist auch nicht ins Literaturverzeichnis aufgenommen. Erwähnung findet Fischer ein einziges Mal in Verbindung mit der Frage, wer das klassische Sonatenrondo erfunden habe (vgl. 394, Chapter 18, Anm. 19). Hierbei wird sich auf eine Äußerung Fischers von 1924 bezogen, die allerdings ebenfalls nicht bibliographiert ist und nur im Rahmen eines Zitats eines anderen Autors wiedergegeben wird (offenbar ist Fischers Beitrag »Geschichte der Instrumentalmusik 1450 bis 1880« in dem von Guido Adler besorgten *Handbuch der Musikgeschichte* gemeint).

431 Der hier verfolgte Ansatz, das Konzept des klassischen Satzes mit Hilfe der Forschungsergebnisse Fischers neu zu perspektivieren, findet sich im Grundsatz auch in Shea 2004 und Braunschweig 2015. Während sich bei Shea die Rezeption Fischers darauf beschränkt, den Fortspinnungstypus selbst als eine Form des Satzes in die Systematik der »common types« aufzunehmen (vgl. 2004, 27, Fig. 1), wählt Braunschweig den entgegengesetzten Weg und erklärt den Satz zur »Trope« des Fischer'schen Fortspinnungstypus (2015, Abstract). Dabei begreift Braunschweig den klassischen Satz als Ergebnis einer doppelten Spannung: »On the one hand, the sentence tends toward expansion, beyond the eight-bar model, and spills over into larger formal areas (as we observed in the examples from Marx and Fischer). On the other hand, as a visceral compression of the longer *Fortspinnungstypus*, it also tends toward compression, toward a tightly packed eight-bar statement.« (184, Hervorhebung original) Braunschweigs Überlegungen münden am Ende seines Beitrags in die Rechtfertigung der Schönberg'schen Typologie: »The result of this important double tension becomes apparent in Schoenberg's examples: compressed phrase articulation combined with additional spillover, extra repetitions of the material leading up to the cadence and/or of the cadence itself.« (Ebd.) Sheas und Braunschweigs Thesen können hier nicht eingehend diskutiert werden. Freilich sind aber weder die Subsumierung des Fortspinnungstypus *unter* den Satz, noch die Subsumierung des Satzes *unter* den Fortspinnungstypus oder gar die Rechtfertigung der Schönberg'schen Typologie argumentative Strategien, die der vorliegende Beitrag verfolgt.

	Takte	1–2	3–4	5–8	9–12
›full-movement type‹ ⁴³⁰ (hier: Sonate)	Formfunktion	Hauptsatz / ⁴³³ Überleitung ...			
syntaktischer Typ (hier: Meta-Satz)	Formfunktion (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung	
	Formfunktion	Grundidee	Grundidee'	entwickelnde Fortspinnung	Kadenzidee ⁴³⁴ (hier: HS)

Tabelle 2: W. A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545, i, erster Expositionsteil T. 1–12, Formfunktionen hinsichtlich Meta-Satz und ›full-movement type‹

Dem sei der Beginn von Mozarts KV 330, i gegenübergestellt. Caplin geht hier von einem regulären achttaktigen Satz aus, bestehend aus zwei Takten ›basic idea‹, deren exakter Wiederholung, gefolgt von vier Takten Fortsetzungsphrase mit ›fragmentation‹ und ›cadential‹ von je zwei Takten. Den ungewöhnlichen Abschluss mit einer ›imperfect authentic cadence‹ in Takt 8 kommentiert Caplin nicht.⁴³⁵ Dass aber mit Takt 8 ein sinnvoller Abschluss vorliegt, ist fragwürdig. Caplins Analyse scheint erneut Folge davon zu sein, dass die formfunktionalen Bestimmungskriterien auf Fragen der Syntax reduziert werden. Liegen alle Formfunktionen auf untergeordneter Gliederungsebene vor, die ein ›formal type‹ aufweist, enden die übergeordnete Formfunktion und der ihr zugehörige Formteil.

Im vorliegenden Fall verdeutlicht ein Blick auf das Folgende, dass durch den imperfekten Abschluss in Takt 8 zunächst eine äußere Erweiterung motiviert wird, die in der leicht variierten Wiederholung der Fortsetzungsphrase besteht. In Takt 12 aber, dort wo der Kadenzpunkt erneut erreicht wird, kommt es zu einer melodischen und metrischen Elision. Ein weiterer metrischer Zweier und seine Wiederholung dienen abermals dem Zweck, den Abschluss zu verzögern. Nachdem Mozart auch in Takt 16 keinen Schluss, sondern einen weiteren Anfang setzt, ist der Zeitpunkt, an dem noch ein perfekter Ganzschluss in der Haupttonart erwartet werden könnte, endgültig verstrichen. Bemerkenswert an Mozarts Verfahren ist dabei nicht, dass durch melodische und gegebenenfalls metrische Elision ein Ende verweigert wird, sondern, dass sich die an seiner Stelle ereignenden Anfänge nicht wie der Beginn eines neuen Formteils verhalten, sondern nur wie Verlängerungen des bisherigen. Das gilt selbst noch für jene Taktgruppe, die in Takt 16 anhebt und in Takt 18 den Halbschluss der Haupttonart als erste Mittelzäsur hervorbringt. Syntaktisch bilden die Takte 1–18 eine Einheit, bei der die Wiederaufnahme der Fortsetzungsphrase immer weitere melodische Verlängerungen im Bereich der Kadenz erfährt, der so von zwei Takten auf acht Takte anwächst. Trotz dieser syntaktischen

432 Der englische Begriff bleibt hier stehen, weil seine Übertragung ins Deutsche an missverständlicher Stelle mit der erneuten Verwendung des Namens ›Satz‹ einhergehen müsste.

433 Der Schrägstrich soll die Fusion beider Formfunktionen anzeigen.

434 Nach Fischer hätten die Takte 11–12 als Epilog zu gelten, der den am Ende der Fortspinnung erreichten Kadenzpunkt prolongiert.

435 Vgl. Caplin 1998, 38, Ex. 3.5.

	Takte	1–2	3–4	5–8	9–18
›full-movement type‹ (hier: Sonate)	Formfunktion	Hauptsatz / Überleitung ...			
syntaktischer Typ (hier: Meta-Satz)	Formfunktion (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung	
	Formfunktion	Grundidee	Grundidee'	kontrastierende Fortspinnung	Kadenzidee (hier: HS)

Tabelle 3: W. A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 330, i, erster Expositionsteil T. 1–18, Formfunktionen hinsichtlich Meta-Satz und ›full-movement type‹

Zugehörigkeit kann den abschließenden drei Takten, die sich motivisch vom Vorherigen erneut absetzen, die Formfunktion ›Überleitung‹ zugewiesen werden (vgl. Tab. 3).

Generell scheint es zumindest dort, wo Mittelzäsuren im Sinne des ›bifocal close‹⁴³⁶ eingerichtet sind, überzeugend, die Halbschlussbildung als eines der beiden möglichen Enden des ersten syntaktischen Typus – hier also des ersten Meta-Satzes – zu verstehen.

KV 330, i, und KV 545, i zeichnen sich folglich beide dadurch aus, dass die Formfunktion ›Überleitung‹ nicht in Verbindung mit einem eigenständigen syntaktischen Typus artikuliert wird; sie gehört dem ersten Meta-Satz an, der auch die Formfunktion Hauptsatz zum Ausdruck bringt. Beide Stücke unterscheiden sich jedoch dahingehend, dass im Falle von KV 545, i die Taktgruppe, welche die Funktion Überleitung wahrnimmt, integraler Bestandteil des syntaktischen Typus ist, während im Falle von KV 330, i die Funktion von einer äußeren Erweiterung wahrgenommen wird, die jenseits des erwarteten, jedoch elidierten Endes des syntaktischen Typus liegt.⁴³⁷

In der Nachfolge Fischers können nicht nur erste und zweite Teile von Expositionen als Meta-Sätze beschrieben werden, sondern es ist möglich, gegebenenfalls der gesamten Exposition einen einzigen Meta-Satz zugrunde zu legen. Zur Erinnerung:

[...] der Vordersatz wird dabei zum Hauptsatz, die Fortspinnung zur Überleitungspar- tie, der Trägerin der Modulation, der Epilog je nach der Stellung des eingeschobenen Seitensatzes zum Abschluß der Überleitung oder zum Sonatenepilog.⁴³⁸

436 Vgl. Winter 1989.

437 Nimmt man noch KV 279, i mit in den Blick, so bestätigt sich, dass sich gegenüber den Sonaten aus den 1770er Jahren die Situation dahin gehend geändert hat, dass, sofern auf einen eigenständigen Formteil Überleitung verzichtet wird, die Überleitungsfunktion vorzugsweise nicht mehr mit einer (äußeren) Erweiterung des am Beginn stehenden syntaktischen Typus einhergeht, sondern von dessen regulärer Fortspinnung und/oder Kadenz wahrgenommen wird.

438 Vgl. Anm. 397. Das ist auch der Grund, weshalb im Falle von KV 545, i zur Klärung der Verhältnisse nicht dezidiert Bezug auf Fischers Ausführungen genommen wird. Dessen Kategorien lassen sich in einem solchen Fall nicht widerspruchsfrei zuordnen. Fischer hatte nicht nur den Vordersatz des Fortspinnungstypus und den Hauptsatz der Sonate gleichgesetzt, sondern es auch für den entscheidenden stilgeschichtlichen Wechsel erklärt, dass der Liedtypus in den Fortspinnungstypus als Hauptsatz oder Nebensatz der Sonate integriert wird. Fraglos aber prägen die Takte, die der Mittelzäsur Takt 13 in KV 545, i nachfolgen, keinen Liedtypus im Sinne Fischers aus, und ob es sich im Hinblick auf die Takte 1–4 anders verhält, darf angesichts Fischers Bemühen, (varierte)

	Takte	1–4	5–12	(13)14–17	18–26	26–28
›full-movement type‹ (hier: Sonate)	Formfunktion	Hauptsatz / Überleitung		Seitensatz		Epilog
syntaktischer Typ (hier: Periode und Satz)	Formfunktion (übergeordnet)	periodischer Vordersatz		Fortsetzung		
	Formfunktion (untergeordnet)	Präsentation	Fortsetzung	Präsentation	Fortsetzung	

Tabelle 4: W. A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545, i, Exposition T. 1–28, Formfunktionen hinsichtlich Meta-Satz und ›full-movement type‹

Was Fischer als Fortspinnungstypus beschreibt, ist nichts anderes als jener Expositionstyp, den Hepokoski und Darcy, wie oben bereits in Verbindung mit Beethovens *Pastorale* erwähnt, als ›continuous exposition‹ bezeichnen. Von diesem Grundmodell ausgehend können auch andere Expositionstypen verständlich gemacht werden. Indem Fischer von einem Einschub spricht, verdeutlicht er, dass Seitensätze eine retardierende Funktion haben (der Zusammenhang mit der syntaktischen Gestaltung als Periode, wurde bereits oben diskutiert). Offenkundig hat Fischer hierbei zwei Fälle vor Augen: Entweder (a) der Seitensatz prägt innerhalb der Exposition eine ›Mitte‹ aus. Dann endet ein erster Fortspinnungstypus bereits mit Erreichen der Mittelzäsur, der Epilog ist die Prolongation der erreichten Kadenzstufe und es entsteht eine zweiteilige Exposition, für die, wie oben am Beispiel von Mozarts KV 545, i gezeigt, gelten gemacht werden darf, dass sich der zweite Teil der Exposition ebenfalls als Fortspinnungstypus beschreiben lässt; oder (b) der Seitensatz erfolgt nach vollzogener (struktureller) Kadenz in der Nebentonart (im Sinne der *Sonata Theory* nach dem ›EEC‹ oder ›ESC‹ als ›closing-theme‹).⁴³⁹ Dann bleibt die Exposition einteilig und ihr Ende wird jenseits des strukturellen Schlusses verzögert.

Es scheint durchaus möglich, mit Fischer über Fischer hinauszugehen. Im Rahmen eines formfunktionalen Schichtenmodells lassen sich die beiden syntaktischen Meta-Typen einer zweiteiligen Exposition unter Umständen selbst als Teilsätze eines einzigen syntaktischen Meta-Typs auffassen. Dazu schiene abermals der Meta-Satz prädestiniert. Nochmals am Beispiel von KV 545, i: Mit Blick auf die thematische Ableitung, welche der Zweier Takt 14–15 im Verhältnis zum eröffnenden Zweier Takt 1–2 bildet – Umkehrung der Dreiklangsbrechung und Verlagerung der rhythmischen Gruppe aus Takt 2 in die Mitte von Takt 14 –, erfüllen die Takte 14–17 die Funktion der entwickelnden Fortspinnung. Gleichwohl schiene es angesichts des allmählichen Übergangs in die Schlussbildung angemessen, global den zweiten Teilsatz im Sinne von ›Fortsetzung ⇒ Kadenz‹ aufzufassen. Der erste Teilsatz hätte als periodischer Vordersatz zu gelten (vgl. Tab. 4). Eine solche Kreuzung der syntaktischen Typen Satz und Periode führt uns zu jenen Bildungen, die in Caplins Systematik unter der Bezeichnung Hybrid firmieren.

Wiederholungen kleinerer Taktgruppen vom eigentlichen Liedtypus abzugrenzen, zumindest für unwahrscheinlich gelten.

⁴³⁹ Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 60, Fig. 4.2. Der im Deutschen gebräuchliche analoge Begriff lautet ›Schlussgruppenthema‹.

2.7 Noch einmal: ›Funktionen‹ und ›Features‹

Die Frage, ob Caplin tatsächlich einen nAnsatz verfolgt, stellt sich nirgends dringlicher als angesichts seines Versuchs, Zwischenformen von Satz und Periode als Hybride zu beschreiben. Caplin gibt folgende Übersicht:

sentence	hybrid 3	hybrid 1	hybrid 2	hybrid 4	period
pres. + cont.	c. b. i + cont.	ant. + cont.	ant. + cad.	c. b. i. + cons.	ant. + cons.

Tabelle 5: Caplin 1998, 63, Fig. 5.1, »Relation of the hybrids to the sentence and the period«⁴⁴⁰

Zunächst entstehen durch Kreuzung der übergeordneten Formfunktionen von Sätzen und Perioden zwei Hybridformen, bei denen die Formfunktionen der ›Vorder‹- und ›Nachsätze‹ gegeneinander getauscht erscheinen. Allerdings hat Caplin nur eine dieser Formen in seine Systematik aufgenommen: Als Hybrid 1 wird die Kombination von ›antecedent‹ und ›continuation‹ bezeichnet. Im Hinblick auf die Kombination ›presentation‹ + ›consequent‹ spricht Caplin von einem ›uncommon hybrid type‹.⁴⁴¹ Die Hybride 2 und 4 entstehen nicht durch Kreuzung der Normalformen der satzartigen und periodischen ›Teilsätze‹, sondern durch deren Modifizierung. Hybrid 3 entspringt der Kombination beider Möglichkeiten und ist eine Ableitung von Hybrid 1.

Von der Idealtypik Steins her gesehen, erscheint die Fortsetzung einer ›antecedent‹ durch eine ›continuation‹ problematisch: Der Kontrast in der ›antecedent‹ verlangt nach einer Korrespondenz, nicht nach einer Entwicklung oder gar ›bloßen Fortführung‹; im Sinne Blumes. Aber auch im Hinblick auf Caplins eigene Systematik ergeben sich Fragen: In dem Moment, wo auf eine (ggf. hinsichtlich der Schlusswendung modifizierte) Präsentationsphrase eine Fortsetzungsphrase folgt, muss geklärt werden, auf welche der beiden in der Präsentationsphrase vorgestellten Ideen sich im Falle einer entwickelnden Fortspinnung bezogen wird. Bei dem von Caplin gegebenen Beispiel (Bsp. 10) aber stellt sich diese Frage gar nicht und so bleibt es offen, ob dies Zufall ist oder ein Hinweis auf eine geringe empirische Relevanz der eingeführten Kategorie (zumindest findet sich in Caplin 1998 kein geteiltes Beispiel).⁴⁴²

440 Auffällig ist, dass Caplin in seiner Aufstellung nur im Zusammenhang mit dem Hybrid 2 von einem auf die Kadenzfunktion reduzierten zweiten Teilsatz ausgeht, während bei Hybrid 1 und Hybrid 3 jeweils eine Fortsetzung als Formfunktion angenommen wird. Ex. 5.6 (62) verdeutlicht aber, dass die Funktion zumindest auch durch ›continuation⇒cadential‹ geleistet werden kann.

441 Vgl. Caplin 1998, 63, Fig. 5.2.

442 Das zweite in Caplin 1998 gegebene Beispiel ist Beethovens op. 36, ii, T. 1–8 (vgl. 60, Ex. 5.2). Hier subsumiert Caplin unter ›continuation‹ ›new idea‹ und ›cadential‹ (vgl. ebd.). Diese ›new idea‹ ist aber rhythmisch und motivisch-thematisch eine Variante der ›basic idea‹. Von daher könnte auch eine Periode unterstellt werden. Ein (von Caplin nicht angeführtes) Argument für die Formfunktion Fortsetzung könnte darin gesehen werden, dass der zweite Teilsatz auf dem tonikalen Sextakkord ansetzt. Er könnte demnach als ›Fortsetzung⇒Kadenz‹ gelten. Caplin jedoch entscheidet sich für die besagte, nur an der motivisch-thematischen Gestaltung orientierte Unterscheidung.

Beispiel 10: Caplin 1998, 60, Ex. 5.1, W.A. Mozart, KV 330, ii, T. 1–8

Freilich wird man konzederen, dass die ›contrasting idea‹ sich diastematisch und harmonisch von der ›basic idea‹ unterscheidet. Allerdings sind beide Taktgruppen in Hinblick auf ihre rhythmische Struktur nahezu identisch, und eben diese bestimmt auch die Fortsetzungsphrase – eine Ähnlichkeit, die bei einer ausschließlichen Fixierung auf den Tonhöhenverlauf leicht aus dem Blick geraten kann. Zudem ist der zweite Zweier auch hinsichtlich seiner Endigungsformel analog zum ersten Zweier gebaut. An dieser Stelle verschwimmen die Grenzen zur Präsentationsphrase eines Satzes, die – entgegen der Systematik Caplins – keine eigene Schlusswendung aufweist.⁴⁴³

Bei Hybrid 3 und 4 gewinnt der Begriff der ›compound basic idea‹ besondere Relevanz. Für die Einführung des Terminus gibt Caplin folgende Begründung:

Inasmuch as the lack of cadential closure creates a sense of open-endedness, the phrase takes on the character and function of a higher-level basic idea. Thus the term *compound basic idea* can be applied to a phrase consisting of a simple basic idea and a contrasting idea that does not close with a cadence.⁴⁴⁴

Der Begriff ist also negativ bestimmt. Er benennt eine Formfunktion auf unterer Gliederungsebene, die sich motivisch-thematisch zwar wie die reguläre ›antecedent‹ einer Periode verhält, sich von dieser jedoch dadurch unterscheidet, dass keine Schlusswendung vorliegt.

Caplins Beispiel für das Hybrid 3 weist dieselbe Problematik wie jenes für das Hybrid 1 auf: Zu Beginn von Haydns Hob. XVI: 35, i sind ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ einander rhythmisch höchst ähnlich, so dass sich die ›continuation‹ auf beide gleichermaßen beziehen kann. Nur im zweiten von Caplin gegebenen Beispiel, den Takten 1–8 aus Haydns Hob. I: 95, iii sind ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ einander nicht ähnlich.

In Caplin 2013b wird statt KV 330, ii Beethovens op. 13, ii, T. 1–8 als weiteres Beispiel angeführt (vgl. 105, Ex. 4.7). Caplins Gruppierung, die auffällig quer zu Beethovens eigener Phrasierung steht, führt hier dazu, dass die ›continuation‹ als ›bloße‹ Fortsetzung im Sinne Blumes (vgl. Anm. 58) zu gelten hat. In op. 36, ii scheint das ›cadential‹ vergessen worden zu sein (vgl. 106, Ex. 4.8).

⁴⁴³ Ein ähnliches Bild zeigt sich zu Beginn von Mozarts Arie *Dalla sua pace* KV 540a. Hier tritt zur rhythmischen Analogie im ersten Takt eine des Tonhöhenverlaufs hinzu. Am Beginn der Fortsetzungsphrase ist die rhythmische Entsprechung sogar länger ausgeführt als im zweiten Teil der Präsentationsphrase.

⁴⁴⁴ Caplin 1998, 61.

Allerdings ist hier die Fortsetzungsphrase zu ›continuation⇒cadential‹ zusammengezo-
gen. In Hybrid 2 entfällt die ›continuation‹ bereits per definitionem.⁴⁴⁵

Fundamentale Probleme wirft die Negativ-Bestimmung der ›compound basic idea‹
im Falle von Hybrid 4 auf. Hier verliert der Begriff ›consequent‹ seine Bedeutung, weil
mit der ›compound basic idea‹ eine modifizierte ›antecedent‹ vorausgeht, die infolge ih-
rer fehlenden Schlusswendung gerade dasjenige entbehrt, was eine ›consequent‹ fordert.
So erscheint der Begriffsinhalt auf den Umstand reduziert, dass eine motivisch-themati-
sche Analogie zur ›compound basic idea‹ besteht und am Ende der ›Phrase‹ eine Ganz-
schlusswendung vorliegt.⁴⁴⁶ Damit verliert der Terminus ›consequent‹ seine Bedeutung
als ›Funktionsbegriff‹ und wird zu einem reinem ›Substanzbegriff‹.

Eben dieses Problem kennzeichnet auch den ›uncommon hybrid type‹ (oder auch
›unusual hybrid [type]‹), obwohl es nicht dies ist, was sein Vorkommen nach Caplin
unwahrscheinlich macht:

As shown [...] such an arrangement of phrases brings a threefold statement of the basic
idea. The resulting redundancy of material within an excessive tonic prolongation likely
explains why this potential type of hybrid seldom occurs in the repertory.⁴⁴⁷

Es existiert ein Weblog der *Society for Music Theory*, in dem verschiedene ›Kandidaten‹
für den ›uncommon hybrid type‹ diskutiert werden.⁴⁴⁸ Die dort festgehaltene Diskus-
sion zeigt abermals, wie schwer es ist, Begriffe zu prägen, die sich gleichermaßen zur
Beschreibung spezifischer harmonischer und motivisch-thematischer Vorgänge eignen.
So entgegnet Caplin auf den Vorschlag von William O’Hara, den Anfang von Haydns
Hob. I: 46, ii als Beispiel des ›unusual hybrid‹ aufzufassen:

[...] again, an exclusively melodic perspective suggests the unusual hybrid, but I think
William is correct in hearing this third statement as signaling continuation function, es-
pecially because of the harmonic/tonal destabilization that arises from the modulation
to the D major. As I’ve suggested throughout my work on classical form: Harmony is
King!⁴⁴⁹

Einen derartigen Fall beschreibt ebenfalls bereits Fischer. Zu Figur 11, der Sarabande aus
Bachs 5. *Englischer Suite* BWV 810 heißt es:

445 Caplin führt als Beispiele Beethovens op. 12/1, i und Haydns Hob. III: 66, ii (jeweils T. 1–8) an.
Allerdings könnte für beide Beispiele, insbesondere das des Haydn’schen Streichquartetts, geltend
gemacht werden, dass sich die Kadenz als ›kadenzierende Fortspinnung‹ verhält (vgl. 1998, 60,
Ex. 5.3 und Ex. 5.4).

446 Caplins Versuch im Falle von Beethovens op. 18/2, iv, T. 21–28 die ›contrasting idea‹ der ›conse-
quent‹ als »new« von derjenigen der ›compound basic idea‹ abzugrenzen, wirkt bemüht (vgl. 1998,
62, Ex. 5.7).

447 Ebd., 63.

448 Vgl. Caplin 2015: <https://discuss.societymusictheory.org/discussion/285/caplin-s-unusual-hybrid>

449 Ebd.

Zwischen den beiden Melodiebautypen gibt es vermittelnde Übergänge. Denkt [...] man sich in dem oben gegebenen Schema [...] β durch die erste Hälfte von α ersetzt, d. h. also: ist die Fortspinnung ebenso lang als der Vordersatz und sequenziert sie über den Anfang des Vordersatzmotivs, so hat man einen solchen Übergangstypus vor sich.⁴⁵⁰

Letzteren sieht Fischer im Menuet I aus Bachs 4. *Englischer Suite* BWV 809 verwirklicht.⁴⁵¹ Auch hier aber ist wie in Haydns Hob. I: 46, ii die dritte Präsentation der Grundidee harmonisch bereits der Fortspinnung zugehörig.

Caplin selbst scheint nur ein einziges Beispiel (nicht nur mit Blick auf das klassische Repertoire) gelten lassen zu wollen: den Beginn von Mozarts KV 285b, i. Er kommentiert:

I would agree that the most exemplary—probably the only true example in the lot—is the Mozart Flute Quartet (cited by Antares Boyle), again for the reasons noted by Mark. Indeed, I find it rather ironic that this hybrid option, which I characterized as aesthetically problematic, appears in a work for flute, an instrument that Mozart explicitly declared that he disliked.⁴⁵²

Bemerkenswert ist hier – und man mag sich an die Kritik Henning Beys erinnern fühlen –, wie bemüht Caplin ist, die Relevanz des Beispiels herunterzuspielen. Dabei scheint selbst dieses Beispiel dem Modell keineswegs deutlich zu entsprechen, wird doch durch das dreimalige Erscheinen des eröffnenden Zweiers nur ein plagales Pendel I-IV-I auskomponiert, weshalb es gerade aus harmonischen Gründen (»Harmony is King!«) plausibel erscheint, in der Wiederkehr der Takte 1–2 als Takte 5–6 den Abschluss einer sechstaktigen Phrase zu erblicken und nicht, wie es als Beleg für einen ›uncommon hybrid type‹ angenommen werden müsste, den Beginn eines zweiten Vierers.⁴⁵³ Vor diesem Hintergrund ist ein anderes Beispiel, das meines Wissen nach bislang keine Beachtung gefunden hat, sehr viel passender: die ersten sechzehn Takte des Entr'acte Nr. 3 aus Franz Schuberts Schauspielmusik zu *Rosamunde* D 797 (Bsp. 11).

Hier folgt auf den Vierer der ›Tonikaform‹ ein Vierer der ›Subdominantform‹ (II. Stufe). Letzterer hebt wie die Tonikaform an und wendet sich erst mittels eines chromatischen Bassdurchgangs der II. Stufe als eigentlichem Ziel der Harmoniebewegung zu. Anders als beispielsweise in Mozarts KV 285b, i kann daher nicht mit einem einfachen Pendelrückschlag zum Beginn des (vermeintlichen) Nachsatzes zurückgekehrt werden. Deshalb fügt Schubert dem Oktavregelausschnitt von der 1. bis zur 3. Bassstufe in c-Moll noch den dominantischen Quintsextakkord über der 7. Bassstufe an (T. 8.2), der auf letztmöglicher Zählzeit die Rückleitung zur I. Stufe in Takt 9 erlaubt. Die folgenden Takte 9–16 verhalten sich demgegenüber wie ein modulierender periodischer Nachsatz.

450 Fischer 1915, 31.

451 Vgl. ebd., Fig. 15.

452 Caplin 2015: <https://discuss.societymusictheory.org/discussion/285/caplin-s-unusual-hybrid>

453 Das gleiche Vorgehen kann in Haydns Sonate in C-Dur Hob. XVI: 1 beobachtet werden: Zu Beginn des Kopfsatzes folgen auf drei Takte Präsentation vier Takte Fortsetzung.

Beispiel 11: Franz Schubert, *Rosamunde* D 797, Entr'acte Nr. 3, Andantino, Particell, T. 1–16

Auffällig an Schuberts Komposition ist, dass auch diesem periodischen Nachsatz ein motivisch-thematischer Kontrast im emphatischen Sinne fehlt. Gerade die von Caplin als Argument für die Ungebräuchlichkeit angeführte Redundanz motivisch-thematischer (und auch harmonischer) Art ist offenbar ästhetisches Konzept.

Es wäre ein Missverständnis, die Wendung am Ende von Takt 8 als einen Halbschluss und damit die sechzehntaktige Form als regelgerechte modulierende Periode aufzufassen. Das zeigt der Vergleich mit dem Variationsthema aus D 935/3. Hatte Schubert für den langsamen Satz seines kurz nach Fertigstellung der *Rosamunde*-Musik Anfang 1824 komponierten Streichquartetts D 804 noch mehr oder weniger unverändert auf D 797/6 zurückgegriffen, so erscheint der erste Wiederholungsteil in D 935/3 von 1827 demgegenüber als ›begradigte‹ Version, insofern hier der zweite Vierer eine herkömmliche ›contrasting idea‹ ausprägt, die sich zwar ebenso wenig an einem motivisch-themati-

schen Kontrast versucht wie die ›presentation‹ aus D 797/6, wohl aber jene reguläre Halbschlussbildung aufweist, die der früheren ›Version‹ fehlt.⁴⁵⁴

Dass es eine Verkürzung wäre, Schubert nachzusagen, er grenze sich hier bewusst von Verfahren klassischer Provenienz ab, zeigen einige Themenbildungen aus Beethovens ›mittlerer‹ Periode:

Die beiden Nebenthemen aus Beethovens op. 53, i⁴⁵⁵ und op. 61, i⁴⁵⁶ haben einen analogen Bau: Sie umfassen jeweils acht Takte, die sich problemlos in vier Zweier gliedern lassen. Der erste und der dritte Zweier sind identisch; ebenso korrespondieren das dominantische Ende des zweiten Zweiers und das tonikale Ende des vierten Zweiers. Gleichwohl erscheint, wenn man nur die ersten vier Takte betrachtet, eine Lesart als Periode keineswegs selbstverständlich. Der zweite Zweier verhält sich eher wie eine Dominantform des ersten Zweiers. Zwar handelt es sich nicht schlicht um eine Versetzung, aber die Veränderung der Bewegungsrichtung unter Beibehaltung der rhythmischen Struktur erfüllt weniger die Kriterien einer kontrastierenden Ableitung als einer einfachen Variante. Das Maß an Ähnlichkeit widerstreitet der idealtypischen Konzeption des periodischen Vordersatzes mit Kontrastbildung. Nur der Nachsatz verhält sich nach dieser Maxime. Allein die klare Halbschlussbildung am Ende des ersten Vierers kann dagegen ins Feld geführt werden, was eine rein motivisch-thematische Perspektive nahelegt, nämlich die Kombination einer Präsentationsphrase mit einem Perioden-Nachsatz (sofern man den Begriff im Sinne eines ›Substanzbegriffes‹ zu verwenden gewillt ist).

Auch im Nebenthema aus op. 57, i⁴⁵⁷ nimmt sich der zweite Zweier weniger als kontrastierende Idee aus, denn als variierte Wiederholung der Grundidee. Wieder erscheint die Wiederholung des ersten Zweiers an dritter Position. Allerdings wird – anders als in op. 53, i oder op. 61, i – an vierter Position ein derart harter Kontrast eingeführt, dass die syntaktische Form aufgebrochen wird und gar keinem regulären Ende mehr zugeführt werden kann. Damit mag zusammenhängen, dass Beethoven im Unterschied zu den beiden vorherigen Beispielen die Schlusswendung am Ende des ›periodischen Vordersatzes‹ relativiert: Hier erscheint kein Halbschluss, sondern ein unvollkommener Ganzschluss.

Und schließlich das Nebenthema aus Beethovens op. 56, i: Es besteht ebenfalls aus acht Takten, die sich in vier Zweier gliedern lassen. Die Korrespondenzen sind hier ganz so, wie es die idealtypische Periode fordert: marschmäßiger Beginn versus kantable Fortsetzung. Aber die Schlusswendung am Ende des ersten Vierers fehlt. Caplin würde von einem Hybrid 4 sprechen, bei dem der ›compound basic idea‹ eine ›consequent‹ folgt.

454 Es ist freilich nicht auszuschließen, dass Schuberts Komposition, der man eine gewisse Popularität nicht absprechen kann, bislang nicht deshalb als mögliches Beispiel des ›uncommon hybrid type‹ diskutiert wurde, weil man auch in D 797/6 das Ende von Takt 8 irrtümlich für einen Halbschluss erachtet hat, sondern weil es sich um eine sechzehn- und nicht achttaktige Form handelt, in der die basalen Einheiten mit vier und nicht mit zwei Takten zu veranschlagen sind. Dass es sich um ein post-klassisches Beispiel handelt, kann jedenfalls nicht der Grund sein, da in dem besagten Blog auch Beispiele von Schumann, Tschaikowsky und Fauré sowie amerikanische Weihnachtslieder und der *Maple Leaf Rag* von Scott Joplin als mögliche Kandidaten diskutiert werden.

455 In der Exposition T. 35 ff.

456 In der Orchesterexposition T. 43 ff.

457 In der Orchesterexposition T. 33 ff.

Die Aufzählung zeigt, dass motivisch-thematischer Kontrast nicht nur – wie Caplin einräumt – bereits durch ›Nicht-Wiederholung‹ gewährleistet sein kann, sondern an seine Stelle auch eine weitreichende Ähnlichkeit zu treten vermag, ohne dass die harmonischen Verhältnisse zwischen periodischem Vorder- und Nachsatz deswegen aufgegeben würden. Umgekehrt sind die Kontrastverhältnisse auch gewährleistet, wenn die regulären Schlusswendungen nicht sämtlich vorhanden sind. Diese Beobachtungen schließen an die obige Diskussion zu Beethovens op. 7, i an. Anlässlich Dahlhaus' Vorschlag eines selbständigen syntaktischen Typs nach dem Muster $(3 \times a) + b$ war zwischen drei Fällen unterschieden worden, wie die ›dritte syntaktische Stelle‹⁴⁵⁸ auf untergeordneter Gliederungsebene im Satz besetzt werden kann: mit einer entwickelnden (I) und kontrastierenden (II) Fortspinnung oder einer weiteren (ggf. modifizierten) Wiederholung der Grundidee (III). Mit Blick auf die Erörterung der Hybride Caplins stellt sich erneut die Frage, inwieweit es als empirisch und systematisch relevant gelten darf, die Unterscheidung zwischen den unterschiedlichen syntaktischen Typen an vorhandenen oder nicht vorhandenen Schlusswendungen festzumachen.

* * *

Wie viele seiner Kollegen bespricht auch Caplin als Beispiel für eine achttaktige Periode den ersten Wiederholungsteil aus dem Variationsthema von Mozarts KV 331, i. Dabei gliedert er die ersten vier Takte als ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ in je zwei Takte. Im Schaubild deutet Caplin jedoch auch eine Lesart des ersten Vierers als Satz an (die sich freilich auch auf den zweiten Vierer übertragen ließe). Im Kommentar heißt es dazu:

The entire antecedent phrase has a miniature sentential design. The basic idea itself contains a one-measure statement that is immediately repeated as a response, thus suggesting presentation function. The contrasting idea [...] features fragmentation, harmonic acceleration, and cadential closure, like a continuation. It would be inappropriate, however, to consider this for measure unit a genuine sentence, since it does not contain sufficient musical content to make up a full eight-measure theme.⁴⁵⁹

Angesichts der Behauptung, der eröffnende Vierer enthalte nicht ausreichend musikalisches Material, um einen vollständigen achttaktigen Satz zu tragen, scheint es angezeigt, mit Caplin gegen Caplin darauf hinzuweisen, dass es im Rahmen einer ›funktionalen Formenlehre‹ nicht um die ›Vollständigkeit‹ von ›musikalischen Inhalten‹ geht. Vielmehr wäre das jeweilige Beispiel danach zu befragen, ob die entsprechenden Formfunktionen vorliegen – und gerade hier nun muss Caplin einräumen, dass – daran gemessen – ein durchaus ›vollständiger‹ Satz vorliegt. Caplins Erklärungsversuch kann nicht verschleiern, dass ein für ihn zentrales Kriterium offenkundig nicht formfunktional beschaffen ist, nämlich die Anzahl der Takte. Erst auf der Ebene von sechzehntaktigen Themen wird

458 Die Bezeichnungen ›erste‹, ›zweite‹, ›dritte‹ oder ›vierte Stelle‹ meinen hier und im Folgenden nicht numerische, sondern qualitative Unterscheidungen auf der unteren Gliederungsebene von Satz (und Periode).

459 Caplin 1998, 51.

denn, wenn auch abermals mit dem Sonderstatus des ›compound theme‹ versehen, eingeräumt, dass Sätze ›Teilsätze‹ von Perioden sein können.⁴⁶⁰

Demgegenüber hatte bereits Clemens Kühn vorgeschlagen, Perioden mit satzartigen Halbsätzen als »Mischungen«⁴⁶¹ in die Systematik aufzunehmen. Das von ihm gegebene Beispiel, der Beginn von Beethovens op. 49/2, ii, ist nur ein Vierer, aber nicht zuletzt deshalb besonders überzeugend, weil hier anfangs jene charakteristische Folge von Tonika- und Dominantform begegnet, die so viele erste Teilsätze von Sätzen auszeichnet.

Auch diese Überlegung findet sich allerdings bereits bei Fischer. Dort heißt es zunächst mit Blick auf den letzten Satz aus Bachs Orchestersuite h-Moll BWV 1067:

[...] der Nachsatz einer im Prinzip dem Liedtypus angehörigen Melodie ist nach dem Fortspinnungstypus gebaut.⁴⁶²

Und Fischer ergänzt:

Zahlreich sind aber auch die Fälle, wo b e i d e Hälften liedmäßiger Melodien den Aufbau des Fortspinnungstypus zeigen.⁴⁶³

Fischer erläutert:

Wie am Beginne unserer melodietechnischen Untersuchungen erwähnt, beherrscht der Fortspinnungstypus die Melodik der größeren Formen. Er hat sich innerhalb dieser entwickelt und ist dann erst auf Tanzsätze übertragen worden. Diese Herübernahme des melodischen Aufbauprinzips der größeren Formen ist eines der Hauptmomente der Tanzstilisierung. Als primärer Tanzmelodietypus hat uns der Liedtypus zu gelten; die fortschreitende Stilisierung äußert sich in immer stärkeren Modifizierungen desselben, es treten Übergangsformen zum Fortspinnungstypus auf und schließlich erscheint dieser selbst in voller Ausbildung.⁴⁶⁴

Später, im Zusammenhang mit der (›Wiener‹) klassischen Themenbildung, führt Fischer als einen »einfachen Fall« den Beginn von Haydns Hob. XVI: 37, i an. Dabei betont er abermals die Kontinuität zur barocken Syntax:⁴⁶⁵

Vorder- und Nachsatz von Hauptsatzmelodien nach dem Liedtypus sind oft wie im altklassischen Stil nach dem Fortspinnungstypus gebaut.⁴⁶⁶

460 Vgl. ebd., 63 ff.

461 Kühn 1987, 62 ff.

462 Fischer 1915, 31.

463 Ebd.

464 Ebd.

465 Fischer hatte zuvor als ein barockes Beispiel bereits die ersten sechzehn Takte der ersten Passepied aus Bachs fünfter *Englischer Suite* BWV 810 angeführt (vgl. ebd., 27, [Fig. 2]).

466 Ebd., 54 (Fig. 90).

Als einen ausladenden Fall präsentiert Fischer im Anschluss dann noch den Beginn von Mozarts KV 550, i.⁴⁶⁷ Während es möglich wäre, das Mozart-Beispiel auch mit Caplins Terminologie und durchaus analog zu Fischer zu beschreiben (tatsächlich verzichtet Caplin darauf, möglicherweise wegen des ›aufgelösten Nachsatzes‹), ist Caplin bei viertaktigen periodischen ›Teilsätzen‹ gezwungen, selbst dort, wo es sich um exakte Wiederholungen handelt, von nur einer zweitäktigen Grundidee auszugehen. Es ist nicht ohne Ironie, dass auch Caplin hierfür den Beginn von Haydns Hob. XVI: 37, i anführt.⁴⁶⁸

Ungereimtheiten dieser Art sind auch auf der Ebene sechzehntaktiger Themenbildungen anzutreffen. Auch hier kennt Caplin nicht den Fall, dass der Anfang eines ersten Teilsatzes nur eine, nicht weiter teilbare Idee aufweist. Dies wird entweder dadurch gewährt, dass – wie bei achttaktigen Themenbildungen auch – eine zweitäktige Idee im Rahmen einer Präsentationsphrase (ggf. modifiziert) wiederholt wird⁴⁶⁹ oder eine viertaktige ›compound basic idea‹, die aus einer zweitäktigen ›basic idea‹ und einer zweitäktigen ›contrasting idea‹ zusammengesetzt ist, an die Stelle einer ›antecedent‹ tritt. Selbst Vierer, die sich kaum in zwei Zweier teilen lassen, werden so zur ›compound idea‹ erklärt: Zu Beginn von Haydns Hob. III: 72, i beispielsweise erfolgt der damit verbundene Schnitt inmitten eines Vierers, der sich durch einen fortlaufenden tonikalen Bassorgelpunkt auszeichnet.⁴⁷⁰

Wie bereits oben gezeigt, verdankt sich die Einführung des Terminus ›compound basic idea‹ zuvörderst der im Vergleich zur ›antecedent‹ fehlenden Schlusswendung. Caplins Behauptung, die ›compound basic idea‹ habe gleichwohl Charakter und Funktion einer »higher-level basic idea«⁴⁷¹, widerspricht jedoch seine eigene Verwendung des Terminus. Tritt die ›compound basic idea‹ in der sechzehntaktigen Periode zu Beginn von Vorder- und Nachsatz in Erscheinung, dann müsste ihr in Übertragung der Verhältnisse achttaktiger Perioden eine ›contrasting compound basic idea‹ folgen können. Caplin hingegen geht prinzipiell davon aus, dass sich der zweite und vierte Vierer in sechzehntaktigen Perioden als ›continuation‹ oder ›continuation⇒cadential‹ verhalten.⁴⁷² Dies scheint die Konsequenz davon zu sein, dass der ›Kontrast‹ – nicht anders als bei achttaktigen Perioden – bereits von den ersten vier Takten geleistet wird. Allerdings vermag ein solches Argument kaum zu überzeugen, weil auch für die überwiegende Mehrheit der ›basic ideas‹ gilt, dass sie aus zwei (unterschiedlichen) Taktmotiven zusammengesetzt sind.⁴⁷³ Einfache Fälle wie das Nebenthema aus Mozarts KV 332, i (vgl. Bsp. 12), bei dem alle Taktgruppen nur als verdoppelt angesehen werden müssten, um mit der Systematik

467 Vgl. ebd. (Fig. 91).

468 Vgl. Caplin 1998, 266, Chapter 4, Anm. 4. Eine Kritik hieran findet sich bereits bei Marston (2001, 147): »Why must a basic idea be confined to two bars and a sentence or period to eight (or sixteen)?«

469 Vgl. ebd., 64, Ex. 5.9 und Ex. 5.10.

470 Vgl. ebd., 66, Ex. 5.12.

471 Vgl. Anm. 443.

472 Vgl. Caplin 1998, 64 ff.

473 Vgl. z. B. die in Caplin 1998 angeführten Beispiele. Mozart: KV 283, i, KV 330, i, KV 465, i; Beethoven: op. 2/3, i, op. 14/2, i (36 ff., Ex. 3.3–3.5 und Ex. 3.8; 44, Ex. 3.13).

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a crescendo (*cresc.*) in the treble staff. The third system includes a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass staff. The fourth system features a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Beispiel 12: W. A. Mozart, KV 332, i, T. 41–56

für achttaktige Perioden erklärt werden zu können, bedürfen infolgedessen eines erhöhten Erklärungsaufwandes. Durch die Kombination von ›compound basic idea‹⁴⁷⁴ und ›continuation ⇒ cadential‹ entsteht auf der Ebene der ›antecedent‹ ein ›hybrid 3‹, das nach Caplins Aufstellung in »What are Formal Functions?« bereits selbst zu den ›theme types‹ zählt.⁴⁷⁵ Diese Eigentümlichkeit teilen alle Fälle sechzehntaktiger Perioden, die Caplin anführt: Neben der bereits in Verbindung mit KV 332, i dargelegten Kombination als ›hybrid 3‹ kann eine achttaktige ›antecedent‹ demnach entweder noch ein ›sentence‹ oder ein ›hybrid 1‹ sein (also die Kombination von ›antecedent‹ und ›continuation‹).⁴⁷⁶

474 Zudem wird der Terminus ›compound basic idea‹ mit diesem Beispiel an seine Belastbarkeitsgrenze geführt, weil Mozarts eröffnender Vierer in der Verschränkung zweier Kadenzbewegungen besteht, deren zweite durch die melodische Emphase im Abschlusstakt zusätzliches Gewicht erhält.

475 Vgl. Abb. 1.

476 Vgl. Caplin 1998, 64 ff.

Dabei war bereits Schönberg in seiner Analyse des Anfangs aus Beethovens op. 2/1, iii davon ausgegangen, dass Tonika- und Mediantform jeweils vier Takte umfassen, obwohl auch hier im Sinne der ›compound basic idea‹ zwischen einem ersten und zweiten Zweier unterschieden werden könnte.⁴⁷⁷ So kommt es bei Caplin zu der Kuriosität, dass einerseits periodische Vorder- und Nachsätze von vier Takten keine Satzstruktur besitzen *dürfen* und andererseits periodische Vorder- und Nachsätze von acht Takten eine satzartige (oder hybride) Struktur besitzen *müssen*.

Im Unterschied zum Nebenthema aus KV 332, i beruhen in KV 333, i Vorder- und Nachsatz nach Caplin auf verschiedenen ›theme types‹ (Bsp. 13). Während sich die ›consequent‹ wie ein ›hybrid 3‹ verhält, ist die ›antecedent‹ als ›sentence‹ formuliert. Dieser Sprachgebrauch kann begründet und zugleich die Konsistenz der Systematik erhöht werden, indem – wie zuvor schon im Hinblick auf den Satz – infolge der bisherigen Diskussion auch Revisionen an Caplins Systematik der Periode und der Hybride vorgenommen werden.

Beispiel 13: W. A. Mozart, KV 333, i, T. 23–38

477 Vgl. Schönberg 1979, II, 39, Bsp. 53a.

Revisionen II: ›Periode‹ und ›Hybride‹

1.) Mit Blick auf den primären Sprachgebrauch als Formfunktion und den sekundären als Formteil sind zusätzliche Begriffe allein für die Formfunktion (wie ›Antezedens‹ und ›Konsequenz‹) oder für die Formteile (wie ›Antezedensphrase‹ und ›Konsequenzphrase‹) bei der Periode ebenso überflüssig wie beim Satz.

2.) Formfunktionale Begriffe sind qualitativ und nicht quantitativ bestimmt. Es ist nicht einsichtig, dass der motivisch-thematische ›Kontrast‹ in Perioden grundsätzlich durch zweitaktige Einheiten geleistet werden soll. Mit Blick darauf, dass es sowohl erste Zweier und Vierer gibt, die sich gegen eine symmetrische Teilung sperren, als auch zahlreiche ›Grundideen‹, die aus zwei (unterschiedlichen) Taktmotiven ›zusammengesetzt‹ sind – ebenso wie die ›zusammengesetzten Grundideen‹ aus zwei unterschiedlichen Zweiern –, soll nur noch von ›basic ideas‹ unterschiedlicher Größe gesprochen werden.

3.) Caplins Versuch, die Rolle der Schlusswendungen zu stärken, führt im Falle von Satz und Periode zu widersprüchlichen unterschiedlichen Resultaten. Aus der Beobachtung, dass eigenständige Kadenzwendungen – im Sinne der von Schönberg bei periodischen Nachsätzen angeführten ›Kadenzkonturen‹ – häufig auch in Verbindung mit satzartigen Gebilden in Erscheinung treten, zieht Caplin zwar die Konsequenz, auch im Nachsatz des Satzes zwischen ›fragmentation‹ und ›cadential idea‹ zu unterscheiden. Jedoch unterlässt es Caplin, im Hinblick auf die Periode eine Entsprechung zu schaffen, obgleich es auch hier um die Verbindung harmonisch-interpunktischer und motivisch-thematischer Vorgänge geht.⁴⁷⁸

Like the sentence the period is normatively an eight-measure structure divided into two four-measure phrases. [...] the antecedent phrase of a period begins with a two-measure basic idea. [...] measures 3–4 of the antecedent phrase bring a ›contrasting idea‹ that leads to a weak cadence of some kind. [...] The consequent phrase of the period repeats the antecedent but concludes with a stronger cadence. More specifically, the basic idea ›returns‹ in measures 5–6 and then leads to a contrasting idea, which may or may not be based on that of the antecedent.⁴⁷⁹

Anders als beim Satz rekurren die Termini ›antecedent‹ und ›consequent‹ als ›musikalische Übersetzung‹ der temporalen Orte ›Anfang‹ und ›Ende‹ deutlicher als ihr deutsches Pendant ›Vorder-‹ und ›Nachsatz‹ nicht auf die motivisch-thematische Ebene, sondern auf die Kadenzdisposition: Eine vorläufige Schlusswendung am Ende der ›antecedent‹ fordert eine endgültige Schlusswendung am Ende der ›consequent‹. Caplins Unterscheidung zwischen ›basic idea‹ und ›contrasting idea‹ bleibt jedoch der Terminologie Schönbergs verpflichtet, obgleich Caplin Schönbergs Diktum vom gebotenen Kontrast in den periodischen ›Teilsätzen‹ von ›Gegensatz‹ zu ›Nicht-Wiederholung‹ bereits erheblich abgeschliffen hat:

478 Bereits Ulrich Kaiser »erinnert« Caplins Begriffswahl an diejenige Schönbergs (2007, 68, Anm. 89). Zugleich wirft Kaiser die Frage auf, »warum [bei der Periode] auf eine analoge Terminologie verzichtet worden ist« (ebd., 68).

479 Caplin 1998, 12.

The notation of a ›contrasting‹ idea must be understood in the sense of its being ›not-a-repetition‹.⁴⁸⁰

Mit Blick auf die Formfunktionen scheint es bei der Periode mehr noch als beim Satz angemessen, die Bedeutung der Schlusswendungen auch in der Wahl der Termini zu ›ikonisieren‹. Es soll daher bei zweigliedrigen periodischen Vorder- und Nachsätzen nicht von ›Grundidee‹ und ›konstastierender Idee‹, sondern von ›Grundidee‹ und ›kadenzierende Idee‹ bzw. ›Kadenzidee‹ gesprochen werden. Mit Blick auf die unterschiedlichen Schlusswendungen am Ende von periodischem Vorder- und Nachsatz müssen ›Kadenzidee₁‹ und ›Kadenzidee₂‹ unterschieden werden (ggf. erscheint als Vereinfachung und Präzisierung gleichermaßen ›Kadenzidee_{HS}‹ für den Halbschluss und ›Kadenzidee_{GS}‹ für den Ganzschluss angemessen – zumal dann, wenn die einzige signifikante Veränderung nur Folge des Austausches der Endigungsformel ist). Diese Nomenklatur bringt zum Ausdruck, was sich bereits aus den obigen Revisionen des Konzeptes für den Satz ergibt: Kann eine Fortsetzung alleine durch die Kadenz wahrgenommen werden und eine Präsentation allein von der Grundidee, dann sind periodische Teilsätze grundsätzlich als syntaktischer Satz beschreibbar. Treten die (ggf. modifizierte) Wiederholung der Grundidee an zweiter und eine (entwickelnde oder kontrastierende) Fortspinnung an dritter Stelle hinzu, bilden die essentiellen Formfunktionen Grundidee und Kadenzidee die äußeren Positionen eines von zwei auf vier Stellen erweiterten (ursprünglich ›engen‹⁴⁸¹) Satzes.⁴⁸² Perioden erscheinen demnach als Dopplungen von Sätzen, woher sich ihre temporale Funktion als Retardation erklärt.

Im Sinne dieser Reformulierung des Periode-Konzepts besteht der Unterschied zwischen den Nebenthemen aus KV 332, i und KV 333, i darin, dass sich in KV 332, i Vorder- und Nachsatz je als zweistellige Sätze verhalten – so auch der Nachsatz aus KV 333, i. Hingegen steht der Vordersatz aus KV 333, i zwischen zwei- und dreistelligem Satz, da sich dessen zweiter Vierer als ›continuation \Rightarrow cadential‹, sprich ›kadenzierende Fortspinnung‹ verhält (Tab. 6).

Freilich können vergleichbare Verhältnisse auch auf der Ebene von acht Takten angetroffen werden. Als ein Beispiel kann das Hauptthema aus Mozarts KV 457, ii gelten: Es handelt sich um eine sieben Takte umfassende Periode, die aus drei Takten Vorder- und vier Takten Nachsatz besteht. In Vorder- wie Nachsatz tritt der ›Kontrast‹ bereits mit dem zweiten Takt ein. Dieser Takt besitzt zwar keine melodische Schlussformel, endet aber mit einer Zäsur, die stark genug ist, den eröffnenden Zweier als Einheit zu begreifen. Während das Modell ›Grundidee versus kontrastierende Idee‹ zu Problemen führt, weil ihm zufolge entweder der Kontrast zu früh eintritt (2 + 1 Takte) oder die Zäsur in Takt 2 übergangen werden muss (1 + 2 Takte), können Vorder- wie Nachsatz gemäß der oben vorgebrachten alternativen Systematisierung überzeugend als syntaktische Sätze be-

480 Ebd.

481 Vgl. Anm. 335.

482 Beim Satz hingegen soll nicht länger von Vorder- oder Nachsatz gesprochen werden, sondern von erstem und zweitem Teilsatz (die Rede von periodischen Teilsätzen ist zumindest missverständlich). Die begriffliche Asymmetrie – der Satz gliedert sich in zwei Teilsätze, die Periode hingegen in zwei Sätze – ist inhaltlich fundiert.

	Takte	1–4	5–8	9–12	13–16
	Thementyp ₁ (übergeordnet) (hier: Periode)				
	Formfunktion ₁ (übergeordnet)	Vordersatz		Nachsatz	
Lesart Caplin	Thementyp ₂ (untergeordnet)	Hybrid 3 ₁		Hybrid 3 ₂	
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	compound basic idea	cadential	compound basic idea'	cadential
Alternative Lesart	Thementyp ₂ (untergeordnet)	zwei/dreistelliger Satz ₁		zweistelliger Satz ₂	
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	Präsentation ₁	Fortsetzung ₁	Präsentation ₁	Fortsetzung ₂
	Formfunktion ₃ (untergeordnet)	Grundidee	(entwickelnde) kadenzierende Fortspinnung	Grundidee'	Kadenzidee

Tabelle 6: Gegenüberstellung: W. A. Mozart, KV 333, i, periodisches Nebenthema als Verbindung zweier Hybride und als Verbindung zweier syntaktischer Sätze

geschrieben werden: Im periodischen Vordersatz wird die Funktion Präsentation durch die zweitaktige zusammengesetzte Grundidee wahrgenommen, die Funktion Fortsetzung durch die Kadenzidee in Takt 3. Im periodischen Nachsatz wird die Funktion Fortsetzung zusätzlich durch eine kontrastierende Fortspinnung in Takt 6 geleistet, der in Takt 7 eine neue Kadenzidee folgt. Da die im periodischen Vordersatz fehlende Fortspinnung nicht durch einen weiteren Takt Kadenzidee kompensiert wird, kommt es zur Verkürzung von vier auf drei Takte. Im periodischen Nachsatz wird der Symmetrie durch die Einfügung der Fortspinnung Genüge getan.

4.) Schönberg hatte behauptet:

Der Unterschied zwischen einem Satz und einer Periode liegt in der Behandlung der zweiten Phrase.⁴⁸³

Wie gezeigt, hält Caplin an Dahlhaus' Diktum fest, den ›klassischen Satz‹ unterscheide vom ›barocken Fortspinnungstypus‹, dass bei ersterem die Wiederholung der Grundidee unerlässlich sei. Dadurch sind erste ›Phrasen‹ nicht nur von Perioden, sondern auch von Sätzen grundsätzlich zweistellig und die zweite Stelle kann für die Entscheidung angeführt werden. Wird – wie hier – ebenso von Fällen ausgegangen, in denen die Präsentation nur auf der Grundidee beruht, so bleibt die zweite Stelle unbesetzt und die Entscheidung wandert zur dritten Stelle, also an den Beginn der zweiten ›Phrase‹. Dort sind nur drei Fälle denkbar: Es erscheint a) entweder eine (kontrastierende oder entwickelnde) Fortspinnung mit Kadenzidee, b) nur die Kadenzidee oder c) eine Fusion beider.

483 Schönberg 1979, I, 21 (Hervorhebungen original).

In jedem dieser Fälle wird hier von einem Satz gesprochen. (Hybrid 3 als eigener Typ entfällt damit wie in KV 332, i und KV 332, i gesehen).

Grundsätzlich kann ein jedes Ende, unabhängig davon, ob es eine explizite Schlussformel aufweist oder nicht, dadurch zum ›Ende eines Anfangs‹ erklärt werden, dass eine Fortsetzung folgt. Dadurch wird zumindest theoretisch ein unausgesetzter Prozess formaler Inkorporationen möglich, der sich über schwächere und stärkere ›Ruhepunkte des Geistes‹ (H. Ch. Koch) hinwegzusetzen vermag, bis das definitive Ende des Stückes dadurch erfolgt, dass keine weitere Inkorporation mehr erfolgt. Nennen wir es das ›Matrjoschka-Prinzip‹. Mit ihm ist der Unterschied zu einer parataktischen Form bestimmt, der auf einer Reihung gleichberechtigter Formteile beruht.

Aufgrund dieses Prinzips können – wie von Fischer vorgeschlagen – Vorder- und Nachsatz einer Periode zu ›Grundidee‹ und ›Grundidee‹ eines übergeordneten Satzes erklärt werden. Für diesen Fall wird hier der Begriff ›Sockelperiode‹ vorgeschlagen.⁴⁸⁴ Da ferner davon ausgegangen wird, dass die ›zweite Stelle‹ im Satz unbesetzt bleiben darf, werden auch Hybrid 1 und Hybrid 2 (dem im Unterschied zu Hybrid 1 eine explizite ›dritte Stelle‹ fehlt) zu Unterformen des Satzes. Hier geht der Fortsetzung des übergeordneten Satzes ein ›Sockelsatz‹ voraus. Fallen periodischer Vordersatz und erster Teilsatz des übergeordneten Satzes in eins, kann eine Verwandtschaft zwischen ›Grundidee‹ und ›Kadenzidee‹ dazu führen, dass die Präsentation gleichwohl zweistellig erscheint (vgl. die obige Diskussion zu KV 330, ii).

5.) Das so genannte ›uncommon hybrid‹ wurde bereits in Verbindung mit der Diskussion über Beethovens op. 7, i den Satzformen subsumiert. Hybrid 4 ist als einziges seiner Art eher der Periode zugehörig, wenn darunter eine Form verstanden wird, in der einzig das motivisch-thematische Verhältnis von Vorder- und Nachsatz und keinerlei Schlusswendungen maßgeblich sind.

6.) Caplins Hybride scheinen dazu angetan, die Ranggleichheit von Satz und Periode dadurch unter Beweis zu stellen, dass sie Mischformen beider darstellen. Wie aber die Subsumierung der Mehrzahl Hybride (einschließlich des so genannten ›uncommon hybrid‹) mit Ausnahme von Hybrid 4 unter das Konzept des Satzes gezeigt hat, sind hieran Zweifel angebracht. Die Periode scheint die eigentliche Ausnahme unter den syntaktischen Formen zu sein. Doch ist auch sie letztlich nichts anderes als die Verknüpfung zweier Sätze – besser: der Verknüpfung eines Satzes mit sich selbst, was zur Doppelung eines einzigen Satzes führt. Diese Ausnahmestellung der Periode beruht weder auf einem ›Kontrast‹ innerhalb der ersten ›Phrase‹, noch auf der Schlusswendung am Ende der ersten ›Phrase‹ (diese ist allenfalls Mittel zum Zweck), sondern auf dem Rücksprung zur Grundidee, die an der dritten Stelle einen Aufschub vor Eintritt der Kadenz gestattet. In diesem Sinne (und nur in diesem) sind entwickelnde oder kontrastierende Fortspinnung einerseits und wiederholte Grundidee andererseits funktional äquivalent, denn auch die Fortspinnung ist eine Erweiterung (des ›engen‹ Satzes), die den Eintritt der Kadenz verzögert.

Satz und Periode verfolgen zum Zwecke der ›Verlängerung‹ (H. Ch. Koch) insofern zwei unterschiedliche Strategien, als die Periode darauf setzt, durch zwei Anläufe das Ende zu verzögern – zu den Stellen 1 und 2 treten die Stellen 3 und 4 als 1a und 2a hin-

484 Vgl. die Diskussion zu KV 457, i in Abschnitt 2.8.

zu –, während der Satz Gleiches durch eine innere Erweiterung von zwei auf vier Stellen leistet – aus den Stellen 1 und 2 werden die Stellen 1 und 4. Die Periode ist die ›Form des Einspruchs‹ gegen die Permanenz des ›Matrjoschka-Prinzips‹.

Die nachfolgende tabellarische Übersicht (Tab. 7 und 8) stellt der Nomenklatur Caplins eine Zusammenfassung der sich aus der vorigen Diskussion ergebenden alternativen Nomenklatur gegenüber. In ihr wird nur noch zwischen Formen des Satzes und der Periode unterschieden. Werden syntaktische Stellen unbesetzt gelassen, so fordert das nicht einen weiteren Thementyp, sondern kann durch eine Zahlenlegende verdeutlicht werden. Einem ersten Eindruck nach mag die alternative Nomenklatur gleichwohl immer noch zu komplex anmuten. Tatsächlich zeigt sich insbesondere hinsichtlich der

	1. Stelle	2. Stelle	3. Stelle	4. Stelle
sentence	b.i.	b.i.	fragmentation	cad.
period	b.i.	c.i. (HC)	b.i.	c.i. (PAC)
hybrid 1	b.i.	c.i. (HC)	fragmentation	cad.
hybrid 2	b.i.	c.i. (HC)	-	cad.
hybrid 3	c.b.i.	-	fragmentation	cad.
hybrid 4	c.b.i.	-	b.i.	c.i. (PAC)
uncommon hybrid	b.i.	b.i.	b.i.	c.i. (PAC)

Tabelle 7: Formfunktionen der Thementypen gemäß der maximal vier möglichen syntaktischen Stellen auf unterer Gliederungsebene (Caplin)

	1. Stelle	2. Stelle	3. Stelle	4. Stelle
Satz (I) (vormals ›uncommon hybrid‹)	Grundidee	Grundidee ⁽¹⁾	Grundidee ⁽¹⁾	Kadenzidee
Satz (II)	Grundidee	Grundidee ⁽¹⁾	Fortspinnung (entwickelnd)	Kadenzidee
Satz (III)	Grundidee	Grundidee ⁽¹⁾	Fortspinnung (kontrastierend)	Kadenzidee
Satz (IV:1234) (vormals ›hybrid 1‹)	Grundidee	Kadenzidee ₁	Fortspinnung	Kadenzidee ₂
Satz (IV:124) (vormals ›hybrid 2‹)	Grundidee	Kadenzidee ₁	-	Kadenzidee ₂
Satz (II/III: 134) (vormals ›hybrid 3‹)	Grundidee	-	Fortspinnung	Kadenzidee
Periode (I)	Grundidee	Kadenzidee ₁	Grundidee	Kadenzidee ₂
Periode (II) (vormals ›hybrid 4‹)	Grundidee	kontrastierende Idee ohne Schlusswendung	Grundidee	kontrastierende Idee (Kadenzidee)

Tabelle 8: Formfunktionen der Thementypen gemäß der maximal vier möglichen syntaktischen Stellen auf unterer Gliederungsebene (alternativ)

Unterscheidung zweier Perioden-Typen, dass dies noch nicht das Ende der systematischen Überlegungen sein kann. Bereits oben war von den Schwierigkeiten die Rede, Begriffe zu prägen, die sowohl in Hinblick auf die harmonische und interpunktische Funktion als auch in Hinblick auf die motivisch-thematische für angemessen erachtet werden können. Dem Wunsch, beide Aspekte systematisch zu trennen und neu zuzuordnen, verdankt sich letztlich das Ziel dieser gesamten Unternehmung: die Verknüpfung von Schenkeranalytik und Formenlehretradition. Insofern ist das Ergebnis (Tab. 8 im Vergleich zu Tab. 7) – wie im Titel angekündigt – tatsächlich ›nur‹ ein Prolegomenon.

Mit Blick auf die retardierende Funktion von Perioden werden auch ungewöhnliche syntaktische Bildungen verständlich, die sich herkömmlichen Zuordnungen widersetzen: Nochmals zurückgekommen sei auf den Beginn von KV 570, i, von dem behauptet wurde, dass irrt, wer Takt 12 für das Ende des Hauptsatzes erklärt. Die ersten 12 Takte sind als sechs Doppeltakte zu denken.⁴⁸⁵ Auf einen Doppel-Zweier als Grundidee folgt unmittelbar der Doppel-Zweier als Kadenzidee, die – weil zunächst imperfiziert – ihre veränderte Wiederholung notwendig macht. Ab Takt 13 gilt der notierte Takt. Es erscheint – für sich betrachtet – eine achttaktige Periode, deren Vorder- und Nachsatz dreistellige Sätze (1-2-3/4) sind. Die Schlusswendung am Ende des Vordersatzes ist wiederum ein imperfizierter Ganzschluss. Takt 13 m.A. verhält sich zwar wie ein Anfang, aber bereits der Umstand, dass hier zur Subdominante ausgegriffen wird, verdeutlicht, dass diese Taktgruppe gleichwohl die Formfunktion Fortsetzung hat. Die Fortsetzung selbst ist periodisch gegliedert.

Ein ähnliches Bild ergibt sich in KV 332, i. Dort erscheint zu Beginn ein dreistelliger Satz (III: 1-3-4) von 12 Takten. Wiederum schließt sich eine lokale Periode an, die durch die zweimalige Wiederholung der Schlussbildung äußerlich erweitert ist (T. 13 m.A.–22), und endet der periodische Vordersatz imperfiziert. Dass auch diese Taktgruppe nicht zum ›ersten Anfang‹ taugt, zeigt sich am basslosen Register, dass erst mit der Kadenzbildung am Ende des Nachsatzes aufgegeben wird, und der Höherlegung der Anfangslage, zu der erst durch die Wiederholung der abschließenden Kadenz zurückgelangt wird. Wie schon in KV 570, i handelt es sich um die Fortsetzung eines übergeordneten Satzes, die ihrerseits zur Periode erweitert wird. Periodischer Vorder- und Nachsatz sind auch hier als dreistellige Sätze gebildet (1-2-3/4). Die Periodik erfüllt verschiedene Funktionen: tonale mit Blick auf die Gewichtung des tonikalen Schlusses, proportionale im Verhältnis zu den nachfolgenden Formteilen, temporale im Hinblick auf die dramaturgische Beschleunigung, die unmittelbar darauf folgt.

2.8 Formfunktionale Schichtung

Verschiedentlich wurde im Laufe dieser Untersuchung bereits eine Schichtung diverser Formfunktionen ins Spiel gebracht. Ein solches Verfahren kann sich, wie gezeigt wurde, auf Fischer stützen. Caplin ist in seiner Analyse der Exposition von Beethovens op. 21, i

⁴⁸⁵Dafür spricht sowohl die Gestaltung des Schlusstaktes als Doppeltakt 11–12 als auch Mozarts Eintrag in sein eigenhändiges Werkverzeichnis, wo – entgegen dem Autograph – die ersten beiden Takte unter einen Phrasierungsbogen gesetzt sind.

ähnlich vorgegangen, jedoch getrennt nach ›temporalen‹ und ›formalen‹ Funktionen.⁴⁸⁶ Nach der Kritik, der Caplins Idee temporaler Formfunktionen unterzogen wurde, wird in der nachfolgenden Analyse auf die Angabe temporaler Orte verzichtet. Es versteht sich von selbst, dass eine jede Taktgruppe (auf entsprechender Ebene) mit der Qualität Anfang einhergeht. Die Beispiele sind so gewählt, dass eine Diskussion darüber, ob die Chronologie der Features der einer standardisierten Abfolge widerspricht, entfallen kann.

Im Folgenden wird das vorgeschlagene Modell formfunktionaler Schichtung anhand zweier Beispiele skizziert. Die erste Skizze (zu Mozarts KV 457, i) bezieht sich auf die Ebene der Themenbildung: Die Selbstähnlichkeit der formfunktionalen Zuordnungen zeigt sich nicht nur, wenn über die syntaktischen Einheiten von Haupt- und Nebenthemen hinaus gegangen wird, sondern auch innerhalb dieser selbst. Die zweite Skizze (zu Mozarts KV 338, i) diskutiert die Verbindung verschiedener Formabschnitte einer Sonate, von denen – je nach Perspektive – behauptet werden kann, sie gehörten einer Formfunktion auf der Ebene des ›full-movement types‹ an oder verbänden verschiedene Formfunktionen auf dieser Ebene.

Die dabei zur Anwendung kommende Methode kann nach Niklas Luhmann die ›kybernetische‹ genannt werden. Luhmann grenzt diese gegenüber der von ihm so genannten ›deduktiven‹ ab, worunter – nach herkömmlichem Verständnis – sowohl ›bottom-up‹- und ›top-down‹-Methode zu zählen hätten, da in beiden Fällen entweder von vermeintlich unverbrüchlichen Daten (›bottom-up‹) oder Axiomen (›top-down‹) ausgegangen wird:

Betrachtet man Methoden als Programme für operative Schritte mit dem Ziele der Bezeichnung von Kommunikationen als wahr bzw. unwahr (Zuteilung der Wahrheitswerte), dann lassen sich zwei verschiedene Methodenformen denken.^[487] Wir wollen sie deduktive bzw. kybernetische Methodik nennen. Im Falle der deduktiven Methodik wird jeder Schritt davon abhängig gemacht, daß die Startposition bzw. die gerade erreichte Position unbezweifelbar gesichert ist [...] – so wie man beim Klettern erst Halt sucht, bevor man weiterklettert, weil man anderenfalls das Risiko eingeht, abzustürzen. Der Halt kann nach dieser Methodenvorstellung in evidenten Axiomen bestehen, aber auch in unbezweifelbar gegebenen empirischen ›Daten‹ oder in Zwischenpositionen, die mit eben dieser Methodik aufgrund solcher Inputs erreicht sind. Die kybernetische Methodenvorstellung geht genau umgekehrt davon aus, daß es solche garantiert sicheren Positionen nicht gibt (weil eine externe Validierbarkeit fehlt) und daß die Sicherheit nur im Prozeß selbst liegen kann, das heißt nur darin, daß man sich vorbehält, die Ausgangspositionen aller Schritte (auch der ›ersten‹!) jederzeit revidieren zu können, wenn der Prozeß dazu Anlaß gibt. Der Prozeß dient dann zugleich dem Voranschreiten und der laufenden Retrovalidierung der bereits erreichten Positionen. Wenn es weitergeht und solange es weitergeht, spricht das für die Annahmen, von denen man ausgegangen ist – seien dies Axiome oder Daten.⁴⁸⁸

486 Vgl. Caplin 2009a. In Fig. 1.3 werden die ›temporalen Funktionen‹ aufgeführt (vgl. ebd., 26), in Fig. 1.4. die formalen Funktionen (vgl. ebd., 28).

487 Nach Luhmann arbeitet das Wissenschaftssystem mit dem »Differenzcode wahr/unwahr« (1992, 170).

488 Ebd., 418.

1. Mozart KV 457, i

Im Hinblick auf die Themenebene sei nochmals auf den Beginn von Mozarts KV 457, i zurückgekommen, der sich einer einfachen Zuordnung zu Periode oder Satz widersetzt (Bsp. 14):

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Piano Sonata in C minor, KV 457. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is marked 'Molto Allegro'. The music is in 3/4 time and C minor. The bass line (unison) and the upper voices (treble clef) are shown. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The notation is complex, with many notes and rests, and some triplets in the lower system.

Beispiel 14: W. A. Mozart, Klaviersonate c-Moll KV 457, i, T. 1–24 (Erstdruck)

Hier führt der Spaltsatz – Bassbewegung (im Unisono) versus Oberstimmen – zu Beginn dazu, dass sich Tonika- und Dominantform der Grundidee jeweils durch einen Kontrast auszeichnen und wie Vorder- und Nachsatz einer Periode verhalten – Typ II in der Funktion einer Sockelperiode (T. 1–8). Dass der motivisch-thematisch neue Zweier zu Beginn der Fortsetzung (im doppelten Kontrapunkt in der Oktave) wiederholt wird (T. 10 m. A. ff.), legt nahe, hier erfolge eine weitere Präsentation, und wird durch das Folgende flankiert: Der sich anschließende Zweier, der die Kadenz vorbereitet, ist in Form einer entwickelnden Abspaltung gehalten. Auch seine Wiederholung wird in Aussicht gestellt, doch fällt der potentiell letzte Takt (T. 17) einer metrischen Elision anheim, bevor die Schlusskadenz erfolgt.⁴⁸⁹ Insofern sich die Fortspinnung ab Takt 10 kontrastierend und nicht entwickelnd verhält, handelt es sich um einen Satz gemäß Typ III. Es ergibt sich folgende Schichtung der formalen Funktionen (Tab. 9).

2. Mozart KV 338, i

In Mozarts KV 338, i wird in Takt 40 die Mittelzäsur der Exposition erreicht. Von besonderer Raffinesse ist die melodische Struktur des nachfolgenden Nebenthemas: Der Zweier Takt 40–41 macht zunächst den Eindruck eines Eingangs, der auf den »eigentlichen« Beginn in Takt 42 hinführt. Jedoch zeigen seine Wiederaufnahme und der Beginn eines neuen Vierers in Takt 42, dass es sich um den ersten Zweier eines ersten Vierers han-

⁴⁸⁹In Takt 19 wird zwar der erwartete Ganzschluss melodisch elidiert, eine metrische Erstückung liegt hier aber nicht vor, sofern man von einer regulären Taktordnung aus binären Gliedern mit der Summe 2ⁿ ausgeht. Dies ist Folge des melodisch »leeren« und zugleich metrisch ersten Taktes 9.

	Takte	1–4	5–8	(9) 10–13	14–17	17–19
Hintergrund	Formfunktionen ₁ (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung		
	Formfunktionen ₂ (untergeordnet)	Grundidee	Grundidee'	kontrastierende Fortspinnung		Kadenzidee
Vordergrund	Formfunktionen ₁ (übergeordnet)	Vordersatz	Nachsatz	Präsentation	Fortsetzung	
	Formfunktionen ₂ (untergeordnet)	Grundidee + kontrastierende Idee	Grundidee + kontrastierende Idee	Grundidee + Grundidee'	entwickelnde Fortspinnung	Kadenzidee

Tabelle 9: W. A. Mozart KV 457, i, T. 1–19, Vorder- und Hintergrund der Formfunktionen

delt, der mit dem zweiten Vierer zusammen einen Achter ergibt, der in Takt 48 schließt. Fraglos handelt es sich dabei um einen Ganzschluss in der Nebentonart, der mit Blick auf seine ›substanziellen‹ Qualitäten stark gerät: Die Oberstimme erreicht den nebetonartlichen Grundton durch einen stufenweisen Abstieg vom Quintton aus. Der Bass vollzieht eine perfekte Kadenz und verleiht seinem Schlussston durch den Oktavsprung besonderen Nachdruck (Bsp. 15).

Ein Hörer, der mit zweiteiligen Expositionsverläufen in Sonaten der 1770/80er Jahre vertraut ist, kennt zwei unterschiedliche Verfahren, den nebetonartlichen Bereich zu gliedern:

Entweder (a) geht der Anfang des nebetonartlichen Bereiches mehr oder weniger unmerklich in die Schlussbildung über, an deren Ende der ›strukturelle Schluss‹ der Exposition steht, oder (b) innerhalb des nebetonartlichen Bereiches lassen sich vor Erreichen des strukturellen Schlusses zwei vergleichsweise autonome Taktgruppen unterscheiden, wodurch dem strukturellen ein vorläufiger, schwächerer Schluss am Ende der ersten dieser beiden Taktgruppen vorausgeht. Im Falle von (a) ist die Mittelzäsur zumeist ein Halbschluss in der Ausgangstonart, im Falle von (b) ein Halbschluss in der Nebentonart. Die größere syntaktische Zusammengehörigkeit im Falle von (a) bedeutet eine stärkere Zielgerichtetheit auf das Ende hin. Sie ist eine Reaktion auf die geringe Stabilität, welche der Nebentonart zukommt, wenn sie als Umdeutung der Halbschlussstufe eingeführt wird (oder im Moll-Fall als harmonisch unvorbereitete ›Setzung‹ erfolgt; vgl. Mozart KV 183, i). Die geringe harmonische Stabilität findet ihre Entsprechung häufig in metrisch relativ leicht positionierten Taktgruppen (als strukturelle Anakrusis)⁴⁹⁰, die sich durch ein bassloses Register auszeichnen (wegen des Charakters der ›Setzung‹ bildet der Moll-Fall wie in KV 183, i hiervon eine Ausnahme). Im Falle von (b) wirkt der Halbschluss in der Nebentonart der Forderung eines rasch herbei geführten Endes mit Erfolg entgegen, wodurch die Entfaltung einer als relativ eigenständig empfundenen ersten Taktgruppe ermöglicht wird. Deren größere harmonische und syntaktische Stabilität äußert sich in

490 Dieser Terminus nach Lerdahl/Jackendoff 1983, 34, Ex. 2.22.

38 *f* *p*

43

48

53

57 *fp*

61 *fp* *pp*

66 *tr*

70 *cresc.* *f* *tr*

74 *p* *f* *p* *f* *p*

78 *f* *p* *f* *p*

82 *f* *tr* *tr* *tr*

86 *tr*

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in 6/8 time. It begins at measure 38 with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The piece features a variety of articulations, including trills (*tr*) and a crescendo (*cresc.*). Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*fp*) and pianissimo (*pp*). The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.

Beispiel 15: W. A. Mozart, Sinfonie C-Dur KV 338, i, T. 38–104

einer weniger reduzierten Satzweise und der schwächer ausfallenden oder gar fehlenden metrischen Einrichtung als strukturelle Anakrusis. Die ihr eigene Schlusswendung macht es erforderlich, für den strukturellen Schluss gesondert anzusetzen. In diesem Sinne spricht Joachim Brügge⁴⁹¹ mit Blick auf Mozarts KV 525, i in der Exposition von »2. Thema« (T. 28–35), »Schlussgruppe« (T. 35–51) und »Nachgruppe« (T. 51–55).

Historisch besteht die Tendenz einer Entwicklung von (a) zu (b). Für Werke des Übergangs ist es kennzeichnend, dass sie entweder die Mittelzäsur noch gemäß (a) wählen, in der weiteren Gestaltung aber bereits nach (b) verfahren (vgl. z. B. Mozarts KV 311, i) oder die Mittelzäsur bereits gemäß (b) wählen, in der weiteren Gestaltung aber noch nach (a) verfahren (vgl. z. B. Mozarts KV 309, i). Die Situation ändert sich spätestens mit Beethoven, der schon früh die Strategie verfolgt, die Prozessorientierung von (a) mit der erhöhten Stabilität von (b) zu kombinieren. Wie bereits erwähnt, greift Ratz in seinen Formanalysen vorzugsweise auf solche Beispiele zurück, bei denen aus der erweiterten Kadenz eines relativ autonomen Nebenthemas der strukturelle Schluss der gesamten Exposition erwächst (vgl. op. 2/3, i). Sowohl Caplin als auch Hepokoski und Darcy stehen in dieser Tradition: Der strukturelle Schluss trennt ›subordinate theme‹ bzw. ›secondary theme (S)‹ und ›closing section/codetta‹ bzw. ›closing zone (C)‹ voneinander.

In KV 338, i widerspricht der Ganzschluss in Takt 48 beiden Szenarien. Freilich wird der erfahrene Hörer mit Blick auf den frühen Zeitpunkt und den reduzierten Orchesterersatz nicht vermuten, dass es sich bereits um den strukturellen Schluss handelt, mit der die gesamte Exposition endet und der alles gegebenenfalls noch Folgende zu einem Anhang erklären würde. Aber selbst für einen ersten schwächeren Schluss am Ende des ›2. Themas‹ erfolgt die Schlusswendung zu früh, denn ›2. Themen‹ sind im Falle von (b) zumeist periodisch organisiert. Dazu gehört ein hierarchisches Verhältnis der Kadenzwendungen am Ende von Vorder- und Nachsatz, das in der Regel auf einer Halbschluss-Ganzschluss-Korrespondenz beruht. Die Situation in KV 338, i klärt sich befriedigend erst mit Takt 52 ff., wenn Mozart den zweiten Vierer deutlich zu erweitern beginnt, und zwar auf schließlich metrisch 12 (melodisch 13) Takte. Auch hier steht am Ende (T. 64) ein Ganzschluss, der mit der nachfolgenden Taktgruppe wiederum melodisch verschränkt

491 Brügge 1996, 58.

ist, aber bereits durch den enorm verlängerten Vorlauf deutlich stärker ausfällt als jener in Takt 48. Mozart wählt also weder die einfache Wiederholung (die verstörend bliebe), noch das gemeinhin übliche Halbschluss-Ganzschluss-Verhältnis, sondern gestaltet die erwartete Abstufung zwischen den beiden korrespondierenden Schlüssen innerhalb ein und derselben Kategorie: als Ganzschluss. Auch die Option, unvollkommenen und vollkommenen Ganzschluss einander gegenüber zu stellen, bleibt ungenutzt.

Das Ergebnis der Diskussion von KV 338, i zeigt auch in größeren Formzusammenhängen, dass eine Kadenzformel am Ende einer Taktgruppe, trotz ihrer vermeintlich eindeutigen ›substanziellen‹ Eigenschaften, nicht zwangsläufig einen Teil bereits für vollständig erklärt und beendet. Die formfunktionale Qualität der Schlüsse, als kontextuelle Eigenschaft von Kadenz, verändert sich mit jeder Erweiterung des Kontextes, in den sie eingebettet erscheinen. Und die Vollständigkeit hängt im diskutierten Beispiel offenkundig primär von der Anzahl, Beschaffenheit und Folge der Taktgruppen ab, während die sie trennenden Kadenzen (erneut) nachrangig sind.

Der gesamte zweite Expositionsteil in Mozarts KV 338, i kann im Sinne Fischers als Kombination von Liedtypus und Fortspinnungstypus beschrieben zu werden. Die Formfunktion ›2. Thema‹ kommt dabei dem Liedtypus zu. Er besteht aus den Takten 40–47 als Vordersatz und den Takten 48–63 als Nachsatz.⁴⁹²

Es folgt eine ›Mannheimer Walze‹ als erster Teil der Fortspinnung, die aus 2 + 4 + 4 Takten besteht (T. 64–73). Der Abschnitt ist zum Zweck der Steigerung imitatorisch verfasst. Zunächst stellen die Takte 64–65 den ›durchgehenden Kontrapunkt‹ isoliert voran. Danach tritt eine neue Grundidee in den Takten 66–67 hinzu.⁴⁹³ Die sich unmittelbar anschließende Imitation führt zu deren Wiederholung (2. Violine). Die folgenden beiden Zweier sind eine Versetzung der Takte 66–69: Anfangston des ›Soggettos‹ ist nun nicht mehr die tonikale Terz, sondern die tonikale Prim. Der Imitationsabstand bleibt hingegen räumlich (Prim) und zeitlich (2 Takte) unverändert. Die zwei unterschiedlichen Anfangstöne (Terz und Prim) erlauben es, die vier Durchgänge in 2 x 2 Durchgänge zu gliedern. Die Einfachheit der Verhältnisse hält als Pointe bereit, dass der ›zweite Kontrapunkt‹, der in den Takten 72–73 als Überterzung der Imitation in der 2. Violine hinzutritt, im Wesentlichen die Gestalt des ersten ›Themeneinsatzes‹ hat.

In Takt 74 beginnt die ›eigentliche Kadenz‹ (hier motivisch-thematisch abgesetzt vom Vorigen). Sie ist in sich wiederum als Fortspinnungstypus gebaut: Wie schon in den Takten 66–69 werden zwei analoge Zweier zu einem übergeordneten Vierer zusammengefasst, der (nunmehr getreu) wiederholt wird. Dabei ergibt sich die Binnengliederung nicht durch eine Imitation, bei der ›Dux‹ und ›Comes‹ eine übergeordnete Einheit bilden, sondern es werden ›Bild‹ und ›Abbild‹ im Zuge einer Versetzung zusammengefügt. Die einfachen Verhältnisse von 2 + 2 Takten werden so erneut auf (2 + 2) + (2 + 2) gebracht, ohne dass dazu eine ›kontrastierende‹ Idee eingeführt werden müsste.⁴⁹⁴ Auch die sich anschließende kadenzierende Fortspinnung erscheint gedoppelt, wobei der zweite Teil,

492 Diese Zählung orientiert sich nicht an der Melodik, sondern an der metrischen Gruppenbildung. Sämtliche Schlüsse erfolgen demnach metrisch gesehen ›gruppenextern‹, d. h. mit Beginn der folgenden metrischen Gruppe (das gilt bereits für die Mittelzäsur in T. 40).

493 Dieses Verfahren wird dadurch verschleiert, dass Kontrapunkt und Grundidee in derselben realen Stimme erscheinen (1. Violine).

wie schon im anfänglichen Liedtypus, eine deutliche Erweiterung des ersten darstellt: sechs Takte werden zu sechzehn Takten (T. 74–103). Die nachfolgende Taktgruppe ist ein motivisch-thematischer Epilog und besteht aus 4 + 4 Takten sowie einer Überleitung in die Durchführung von nochmals zwei Takten (T. 104–113). Strukturell gesehen ist erst mit Takt 104 die Schlussstönika der Exposition erreicht.⁴⁹⁵

In der Reprise eliminiert Mozart die ›Mitte‹ des übergeordneten Fortspinnungstypus – die ›Mannheimer Walze‹ – und lässt die ›eigentliche‹ Kadenz unmittelbar an den Liedtypus anschließen (T. 200). Deren Erweiterung kompensiert in Teilen den Strich: Auf vier und vier Takte folgen nunmehr acht und siebzehn Takte (T. 200–232).⁴⁹⁶

Die motivisch-thematische Trennung von Fortspinnung und Kadenz im übergeordneten Fortspinnungstypus und dessen Reduktion in der Reprise arbeiten der Systematik Caplins zu: Denn nach Caplin können nicht nur übergeordnete Sätze eine eigene Kadenzidee erhalten, sondern auch ganze Fortsetzungssphrasen auf die Kadenzfunktion beschränkt bleiben. Zudem unterstützen nicht nur das fehlende Halb-Ganzschlussverhältnis im eröffnenden Liedtypus, sondern auch die Kadenzelision in Takt 64 die Einschätzung, die ersten 8 + 16 Takte nur lokal als in sich geschlossene Periode aufzufassen, global aber als Präsentationsphrase eines Meta-Satzes, auf die eine Fortspinnung folgt.⁴⁹⁷

494 Diese additive Technik, die auf der ›Multiplikation‹ gleicher oder ähnlicher Einheiten von Einzeltakten oder Zweiem beruht, ist typisch für die (nicht nur Mozart'sche) Stillage in den 1770er Jahren (vgl. Janz i. V.).

495 Vgl. die anderslautende Interpretation in Hepokoski/Darcy 2006. Dort werden die Takte 41 m.A.–64 (melodisch) als ›secondary theme‹ interpretiert. Dabei handelt es sich jedoch um keine Annäherung an die in Brüggé 1996 vertretene Position, der zufolge in Takt 64 die ›Schlussgruppe‹ anheben müsste. Vielmehr erklären Hepokoski und Darcy, es handle sich in KV 338, i um den besonderen Fall einer für Mozart typischen ›technique of cleverly enhanced restatement—theme and expanded variant‹ (129). Es ist nicht ohne Ironie, dass Hepokoski und Darcy zu dieser Interpretation gelangen, indem sie der von ihnen an anderer Stelle vehement kritisierten Systematik Caplins folgen: Sie deuten den ersten Achter als Hybrid 3, bestehend aus einer ›compound basic idea plus a continuation‹ (ebd.). Gemäß dieser Lesart wird der Ganzschluss in Takt 48 zum Ende des vollständigen ›theme-type‹ ›secondary theme‹ und damit zu einem ›verfrühten‹ EEC (›essential expositional closure‹). Erst die erweiterte Themenwiederholung bringt demnach den ›eigentlichen‹ EEC hervor. Wird hingegen davon ausgegangen, dass in Takt 104 – gemessen an Vorlauf (Erweiterung), Instrumentation (Tutti) und der damit verbundenen Dynamik (forte) – ein gegenüber Takt 64 weitaus gewichtigerer Schluss vorliegt, kann a) nicht bereits in Takt 64 der EEC erreicht sein und ist b) der Terminus ›erweiterte Themenwiederholung‹ keine angemessene formfunktionale Beschreibung für die Takte 41 m.A.–64 (melodisch). Da ihre Analyse mit Takt 64 endet, bleibt ungeklärt, wie Hepokoski und Darcy die Qualität von Takt 104 einschätzen.

496 Die ungerade Taktanzahl ist Folge davon, dass Mozart einen Dreier im zweiten Kadenzversuch inmitten einer stetigen Taktgruppenvergrößerung einschleibt: 2 + 3 (T. 218–220) + 4 Takte.

497 Felix Diergarten hat die Systematik Caplins, der beim ›klassischen Satz‹ im Unterschied zur ›klassischen Periode‹ von keiner eigenständigen Schlusswendung am Ende des ›Vordersatzes‹ ausgeht, mit Blick auf die Partimento-Tradition zu reformulieren versucht (2015). Nach Diergarten geht es nicht um die Alternative von Kadenz und Nicht-Kadenz. Vielmehr seien Vorder- und Nachsatzende durch den Gebrauch ›einfacher‹ (›simplex‹) und ›zusammengesetzter‹ (›composta‹) Kadenzen voneinander unterschieden. In KV 338, i handelt es sich freilich in beiden Fällen um Formen der ›composta‹. Allenfalls sind die zeitlichen Verhältnisse im Nachsatz gegenüber denen des Vordersatzes gedehnt. Sie folgen damit aber nur derjenigen um Abstufung bemühten Strategie, welche die gesamte Zeitgestaltung des Nachsatzes auszeichnet.

Tabelle 10 gibt eine Übersicht über die Vorgänge in der Exposition von Takt 40 bis Takt 104, bei der die Termini Fischers im obigen Sinne als Perioden, Sätze und Meta-Sätze reformuliert sind. Zudem wird die unterschiedliche (vermutliche) Zuordnung der ›full-movement types‹ nach Caplin 2009a und Brüggé 1996 verdeutlicht.

3. DIE STEIN'SCHE (IDEAL-)TYPOLOGIE – RÜCK- UND AUSBLICK

Führen wir abschließend Max Webers Ansatz durch, indem wir die Stein'sche Typologie (unter Einschluss der Dahlhaus'schen Ergänzungen) als Idealtypik ›setzen‹. Behauptet wird, dass

- Satz und Periode syntaktische Typen gleichen Ranges sind,
- beide gleichlange ›Teilsätze‹ zu je vier Takten haben,
- der erste Teilsatz eines Satzes wiederum aus zwei Halbsätzen besteht, wobei der zweite Halbsatz eine Wiederholung oder Sequenz des ersten Halbsatzes ist,
- der zweite Teilsatz des Satzes entweder als Ausbruch aus der Geschlossenheit oder als konsequente Fortsetzung einer Sequenz im ersten Teilsatz zu denken ist – in jedem Fall als entwickelnd (im engeren Sinne eines motivisch-thematischen Rekurses auf den ersten Teilsatz),
- Vorder- und Nachsatz einer Periode thematisch Gegensätzliches in einer durch Halb- und Ganzschlussverhältnis tonal geschlossenen Form einfassen und korrespondieren lassen, im Hinblick auf den Satz Schlusswendungen jedoch eher nachrangig sind.

Inwiefern stößt sich die empirisch vorfindbare ›musikalische Realität‹ – um Dahlhaus' Terminus aufzugreifen – hiervon ab? Welche Hypothesen werden nahegelegt, um die Abweichungen zu erklären?

Ad 1. Wenn das dynamische Moment durch den Satz repräsentiert wird, die Ponderation zweier kontrastierender Momente hingegen durch die Periode, dann erscheint es widersinnig, Vorder- und Nachsätze von Perioden als Sätze zu gestalten, denn es bedeutete, den Sätzen ihre prozessuale Kraft zu nehmen. Genau diese Gestaltung aber kann mit Regelmäßigkeit beobachtet werden (vgl. z. B. Haydn: op. 74/1, i, T. 1–18; Mozart: KV 485, T. 1–16; Beethoven: op. 10/1, ii, T. 1–16). Daher sind Zweifel angebracht, dass sich Periode und Satz als dichotomische syntaktische Typen überhaupt auf gleicher Augenhöhe verhalten. Ihre vermeintliche Gleichrangigkeit resultiert nicht aus der Gleichberechtigung zweier gegensätzlicher Gestaltungsprinzipien, sondern ist die Folge ihrer Klassifikation als ›Themen‹ klassischer Sonaten. Freilich erscheint es keineswegs ausgemacht, dass Satz und Periode, nur weil sie im Sonatenverlauf an thematisch prominenter Stelle erscheinen können, auch in jeglicher anderen Hinsicht formfunktionale Äquivalente bilden. Mit Blick auf die temporalen Phänomene ›Beschleunigung‹ und ›Retardation‹ können signifikante Unterschiede ausgemacht werden.

Ad 2. Nur unter der Voraussetzung, es ginge bei der Gestaltung der ›Teilsätze‹ um eine Korrespondenz – wie für die Periode behauptet –, scheint auch die Symmetrie gefordert. Im Falle des Satzes hingegen steht die Symmetrie dem Gedanken der Prozessualität im Nachsatz prinzipiell entgegen.

	Takte	40–47	48–63	64–73	74–77	78–81	82–87	88–103	104–
›full-movement types‹ (Caplin)		subordinate theme (I)	subordinate theme (I)	subordinate theme (II)	subordinate theme (III)				
›full-movement types‹ (Brügge)		2. Thema		Schlussgruppe					
Meta-Satz	Formfunktion ₁ (übergeordnet)	Präsentation		Fortsetzung					
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	Grundidee	Grundidee'	Fortspinnung (kontrastierend)	Kadenzidee				
	Formfunktion ₁ (übergeordnet)	Vordersatz	Nachsatz	Präsentation	Präsentation				Fortsetzung
	Formfunktion ₂ (untergeordnet)	Grundidee + Grundidee	Grundidee + Grundidee'	(Kontrapunkt) + Grundidee' + Grundidee''	Grundidee	Grundidee	Kadenzidee	Kadenzidee'	

Tabelle 10: W. A. Mozart KV 338, i, ›full-movement types‹ nach Caplin 2009a und Brügge 1996, sowie Vorder- und Hintergrund der Formfunktionen im Hinblick auf einen Meta-Satz, T. 40–104 ff.

Ad 3. Die Behauptung, im Satz sei die (ggf. variierte) Wiederholung der ›Phrase‹, ›Grundidee‹, des ›ersten Zweitakt‹ oder wie immer auch die Begriffe gewählt sein mögen, unerlässlich, ist mit Blick auf die Kompositionsgeschichte nicht haltbar. Schönbergs Erklärung, dies diene der Fasslichkeit, beruht mutmaßlich auf der Verwechslung eines metrischen mit einem motivisch-thematischen Argument.

Ad 4. Viele syntaktische Formen (insbesondere bei Mozart), deren übrige Merkmale denen des Satzes entsprechen, verhalten sich im Nachsatz nicht entwickelnd (vgl. z. B. KV 485, T. 1–8 bzw. T. 9–16 oder KV 457, i, T. 1–19). In ihnen steht an dieser Stelle eine weitere Wiederholung oder eine Fortsetzung, die neues Material einführt. Das bedeutet, dass sich die Teilsätze eines Satzes mit Blick auf die Antithetik so verhalten können, wie es die Idealtypik für die Binnengestaltung von Vorder- und Nachsatz einer Periode behauptet. Solche syntaktischen Formen hätten also danach zu verlangen, ihre Gegensätze durch Periodizität in Korrespondenz zu setzen. Dergleichen ist aber bei derartigen Sätzen nicht häufiger zu beobachten als bei denen, die dem Entwicklungstypus angehören (vgl. wiederum Mozarts KV 485, T. 1–8 sowie Beethovens op. 22, iv, T. 1–18 und dessen op. 10/1, ii, T. 1–16). Umgekehrt neigen manche periodischen Nachsätze zu variativen Verfahren und überschreiben damit die einfache Korrespondenz zwischen Vorder- und Nachsatz mit einem Entwicklungszug (vgl. KV 332, i, T. 41–56 oder K 458, iv, T. 82 m.A.–97). Alle diese Beobachtungen sprechen dafür, dass motivisch-thematische und kadenzuelle Prozesse in Satz und Periode nicht wechselseitig für einander eintreten, sondern weitgehend unabhängig voneinander sind.

Ad 5. Im Falle der Periode scheint das Verhältnis von Halb- und Ganzschluss der Ermöglichung der Korrespondenz zu dienen. Für den Satz hingegen stellt sich die Frage, welche Bedeutung Schlussformen überhaupt gewinnen können. Bezeichnenderweise fehlt bei Stein hierauf jeglicher Hinweis. Die in der Schönberg-Schule anzutreffende Fixierung auf den Beginn von Beethovens op. 2/1, i scheint nahezulegen, dass der ins Offene verweisende Halbschluss das logisch angemessene Ende des Satzes darstellt – als das kleinere Übel, denn strenggenommen steht – wie die Symmetrie – jegliche Kadenz der Prozessualität im Nachsatz des Satzes entgegen. Freilich könnte hier eingewendet werden, dass Kadenzpunkte Ziele darstellen, auf welche sich Entwicklungen richten. Dann aber müsste die Funktion der Kadenz im Satz völlig anders begriffen werden als die in der Periode, was wiederum auf die Frage zurückführt, ob es überhaupt legitim ist, thematisches und kadenzuelles Verhalten derart miteinander zu verknüpfen, wie es bei der Definition der Periode für gewöhnlich geschieht.

Die im Laufe dieses Beitrags unterbreiteten Systematisierungsvorschläge (Teil-›Sätze‹ von Perioden, Neu-Klassifizierung der Hybride) bilden einen ersten Versuch, aus dem Vorigen Konsequenzen zu ziehen. Mit Blick auf übergeordnete Satzverläufe versuchen sie weiterzuentwickeln, was durch die Einschränkung von Satz und Periode auf Typen der Themenbildung bislang behindert wurde (Meta-Sätze und -Perioden). Zwar hat Caplin sich im Dienste größerer empirischer Relevanz von einigen Aspekten der Typologien insbesondere Schönbergs und Ratz' distanziert⁴⁹⁸, den Anschlussüberlegungen Dahl-

⁴⁹⁸Erwin Stein ist kein expliziter Anknüpfungspunkt für Caplin. *Form and Performance* findet nur im Rahmen einer summarischen Auflistung Erwähnung (vgl. 1998, 263, Chapter 3, Anm. 1).

haus' aber ist er nahezu kritiklos gefolgt. Insbesondere die von Caplin fortgeschriebene Missinterpretation der Ergebnisse Fischers, die letztlich einer fragwürdigen theoriegeschichtlichen Narration geschuldet ist, verdeckt, dass Fischer bisweilen in höherem Maße für sich beanspruchen darf, formfunktionalen Überlegungen zu folgen, als dies für manchen seiner Nachfolger gilt – Caplin eingeschlossen.

Fraglos begreift Caplin den formfunktionalen Ansatz als dasjenige, was in Anlehnung an Webers Idealtypus-Konzeption der Systematik eine ›innere Logik‹ verleihen kann. Explizit deutlich wird dies, wo Caplin über die Qualität seiner Kategorien Auskunft gibt. Wieder ist Dahlhaus sein Gewährsmann:

In this book, categories of form are defined in as precise and restricted a manner as possible. These categories are comparable to what Carl Dahlhaus, following Max Weber, calls ›ideal types‹ (*Idealtypen*) and thus represent abstractions based on generalized compositional tendencies in the classical repertory. A category is not necessarily meant to reflect frequency of occurrence in a statistical sense: it is often the case that relatively few instances in the repertory correspond identically to the complete definition of a given category. Nor are categories meant to represent standards of aesthetic judgment, such that passages deviating from the norm are devalued in any respect.

By strictly defining categories of form, it is possible to apply them in analysis with considerable flexibility. Although many situations can easily be seen as exemplars of a given category or procedure, many others defy simple classification. In such cases, one can present the range of options and identify which individual characteristics of the musical passage conform to, and depart from, the definitions of established formal conventions.⁴⁹⁹

Caplin paraphrasiert damit entsprechende Äußerungen von Ratz:

In den beiden beschriebenen Typen der Periode und des Satzes handelt es sich sozusagen um eindeutig bestimmbare Grenzfälle entgegengesetzten Charakters. In der Praxis werden wir natürlich häufig auch Fällen begegnen, die nicht eindeutig dem einen oder dem anderen Typus zuzurechnen sind.⁵⁰⁰

Insofern Ratz nur wenig später von ›Periode und Satz im Sinne entgegengesetzter Grenztypen‹⁵⁰¹ spricht, scheint eine gewisse Nähe zu Webers Idealtypus-Konzeption gegeben. Noch im selben Abschnitt lautet es aber:

Zuerst müssen wir einen eindeutig als Norm vorhandenen und seinem Wesen nach als solchen anzusprechenden Typus festgestellt haben, um allfällige Abweichungen davon erkennen zu können.⁵⁰²

499 Ebd., 4 (Hervorhebung original).

500 Ratz 1973, 24f.

501 Ebd., 25.

502 Ebd.

Ratz' ›Grenztypus‹ ist demnach kein Konstrukt im Dienste der Heuristik, sondern real und mehr noch: Als ein positiv besetztes Ideal, das vorzugsweise mit Hilfe von Beispielen aus dem Werk Bachs und Beethovens veranschaulicht wird, ist er normativ. Hier grenzt sich Caplin von Ratz deutlich ab. Den Ansatz Webers, mit Idealtypen zu arbeiten, aber verfolgt Caplin freilich ebenso wenig wie sein(e) Vorgänger.

So bleibt die Frage, wie es um die von Dahlhaus geforderte Verbindung von ›innerer‹ Logik und deskriptiver Brauchbarkeit bestellt ist. Hier zeigt sich, dass Caplins Vorgehen von zwei widerstreitenden Tendenzen bestimmt wird:

Zwar begegnet in seiner Systematik eine Reihe lehrdogmatischer Festlegungen. Gleichwohl scheinen diese nur wenig oder gar nicht von dem geleitet, was die gedankliche Stringenz eines Idealtypus auszeichnet. Die Bedeutung absoluter Taktgruppengrößen beispielsweise ist ›äußerlich‹. Von hier führt kein argumentativer Weg zu den ›tatsächlich‹ vorzufindenden Verfahrensweisen. Der ›Abstand‹ zur ›Wirklichkeit‹ weist der Hypothesenbildung nicht den Weg, sondern fordert schlicht die Zurücknahme der vorab getroffenen Festlegungen.

Dort hingegen, wo zusätzliche Begriffe und Kategorien eingeführt werden, beispielsweise in Verbindung mit den hybriden Zwischenformen von Satz und Periode und den sogenannten ›compound themes‹, bestimmt der Wunsch, möglichst viele Fälle zu klassifizieren, das Vorgehen. Damit aber wird der als Ziel formulierten Diskussion über Abweichungen und deren Gründe der Boden entzogen.

Literatur

- Agawu, V. Kofi (1991), *Playing with Signs. A semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Amon, Reinhard (2011), *Lexikon der musikalischen Form*, in Zusammenarbeit mit Gerold Gruber, Wien: Doblinger/Metzler.
- Beach, David (1993), »Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure«, *Music Theory Spectrum* 15, 1–18.
- Bergé, Pieter (Hg.) (2012), *Beethoven's ›Tempest‹ Sonata (First Movement). Five Annotated Analyses for Performers and Scholars*, in collaboration with Jeroen D'hoë, Poundie Burstein, William E. Caplin, James Hepokoski & William Rothstein, Leuven: Peeters.
- Bey, Henning (1999), »William E. Caplin: ›Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.‹ – New York, Oxford: Oxford University Press [...]«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1999, 117–119.
- Blume, Friedrich (1930), »Fortspinnung und Entwicklung«, *Jahrbuch 1929 der Musikbibliothek Peters*, 51–71.
- Blumröder, Christoph von (1995), Art. »Thema, Hauptsatz«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 6, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 23. Auslieferung.
- Borio, Gianmario (2001), »Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation«, *Journal of the Royal Musical Association* 126/2, 250–274.
- Böhme, Franz Magnus (Hg.) (1886), *Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beiträge zur deutschen Sitten-, Litteratur- u. Musikgeschichte. Nach d. Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Braunschweig, Karl (2015), »Expanding the Sentence: Intersections of Theory, History, and Aesthetics«, *Music Theory & Analysis* 2/2, 156–193.
- Brügge, Joachim (1996), *Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der ›Kleinen Nachtmusik‹ KV 525 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 121)*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Cadwallader, Allen (2008), *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, 2 Bde., Hildesheim u. a.: Olms.
- (2008a), »Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Schenkerian Approach«, in: Cadwallader 2008, 85–102.
- / Gagné, David (2011), *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, Third Edition, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Caplin, William E. (1986), »Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz«, *Musiktheorie* 1, 239–260.
- (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- (2009a), »What are Formal Functions?«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 21–40.

- (2009b), »Response to the Comments«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 51–61.
- (2012), »Beethoven's ›Tempest‹ Sonata (First Movement). Form-Functional Analysis«, in: Bergé 2012, III/1–44.
- (2013a), »Teaching Classical Form: Strict Categories versus Flexible Analyses«, *Dutch Journal of Music Theory* 18/3, 119–35.
- (2013b), *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- (2015), Caplins ›unusual hybrid‹ – SMT Discuss: <https://discuss.societymusictheory.org/discussion/285/caplin-s-unusual-hybrid>
- / Hepokoski, James / Webster, James (2009), *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press.
- / Martin, Nathan John (2016), »The ›Continuous Exposition‹ and the Concept of Subordinate Theme«, *Music Analysis* 35/1, 4–43.
- Cassirer, Ernst (1902), *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg: Elwert.
- (1910), *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin: Bruno Cassirer.
- (1921) *Zur Einstein'schen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen*, Berlin: Bruno Cassirer.
- Dahlhaus, Carl (1978), »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax«, *Zeitschrift für Musiktheorie* 9/2, 16–26.
- (2000–2008), *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber.
- (2000/GS1), »Grundlagen der Musikgeschichte«, in: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber, 11–155 [Erstdruck: Köln: Gerig 1977].
- (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS2), »Analyse und Werturteil«, in: — 2001/GS2, 11–76 [Erstdruck als: *Musikpädagogik. Forschung und Lehre* 8, Mainz: Schott 1970].
- (2001b/GS2), »Über einige theoretische Voraussetzungen der musikalischen Analyse«, in: — 2001/GS2, 233–245 [Erstdruck in: *Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971*, hg. Peter Rummenhüller, Friedrich Christoph Reinighaus und Jürgen Habuk Traber, Stuttgart: Ichthys 1972, 153–176].
- (2001c/GS2), »Zur Kritik des Riemannschen Systems«, in: — 2001/GS2, 246–269 [Erstdruck in: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Bd. I (= Musikwissenschaftliche Schriften 1/I), hg. von Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, München: Katzbichler 1974, 184–203].

- (2001d/GS2), »Rhythmus im Großen«, in: — 2001/GS2, 270–275 [Erstdruck in: *Melos* 1, (1975) 139–141].
- (2001e/GS2), »Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion«, in: — 2001/GS2, 276–283 [Erstdruck in: *Die Musikforschung* 28 (1975), 197–202].
- (2001f/GS2), »Zur Theorie der musikalischen Form«, in: — 2001e/GS2, 284–300 [Erstdruck: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), 20–37].
- (2008/GS/Suppl.), *Schriftenverzeichnisse und Register* (= Gesammelte Schriften Supplementband), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- Darcy, Warren (2000), Review »William E. Caplin. ›Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.‹ New York: Oxford University Press, 1998«, *Music Theory Spectrum* 22/1, 122–125.
- (2008), »Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Sonata Theory Approach«, in: Cadwallader 2008, 103–109.
- Diergarten, Felix (2014) (Hg.), *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik 8), Laaber: Laaber.
- (2015), »The Cadence in the Partitura Tradition«, in: *What Is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 59–84.
- Dobretsberger, Barbara (2014), *Formenlehre. Formen der Instrumentalmusik. Ein Weg zum Musikverstehen. Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige*, Salzburg: Polzer.
- Dreßler, Gallus (2007) [1563/1564], *Praecepta musicae poëticae* [The Precepts of Poetic Music] (= Studies in the History of Music Theory and Literature 3), New Critica Text, Translation, Annotations, and Indices by Robert Forgács, Illinois: University of Illinois Press.
- Esfeld, Martin (2002a), *Holismus in der Philosophie des Geistes und in der Philosophie der Physik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2002b), »Was besagt semantischer Holismus? Zwei Möglichkeiten der Konzeptualisierung«, in: *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, hg. von Georg W. Bertram und Jasper Liptow, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 41–58.
- Eucken, Walter (1950), *Die Grundlagen der Nationalökonomie*, sechste, durchgesehene Auflage, Berlin u. a.: Springer.
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 24–84.
- Frege, Gottlob (1904), »Was ist eine Funktion«, in: *Festschrift. Ludwig Boltzmann gewidmet zum 60. Geburtstag 20. Februar 1904*, hg. von Stefan Meyer, Leipzig: Barth, 656–666.
- Froebe, Folker (2014), »Motivisch-thematische Analyse. Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 10 Nr. 1«, in: Diergarten 2014, 95–140.

- Forte, Allen / Gilbert, Steven E. (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York/London: Norton.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford und New York: Oxford University Press.
- Gossett, Philip (1989), »Carl Dahlhaus and the ›Ideal Type‹«, *19th-Century Music* 13, 49–56.
- Grabner, Hermann (1944), *Handbuch der Harmonielehre (praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)* [ab der 3. Auflage 1955: *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*], Berlin: Hesse.
- Haas, Bernhard (2003), »Über die Analyse von Musik des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts«, in: Bruno Haas 2003, 256–271.
- / Diederer, Veronica (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Haas, Bruno (2003), *Die freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, Berlin: Duncker & Humblot.
- Hell, Helmut (1971), *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing: Schneider.
- Hepokoski, James (2009), »Comments on William E. Caplin's Essay ›What are Formal Functions?‹«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 41–45.
- (2012), »Beethoven's ›Tempest‹ Sonata (First Movement). Sonata Theory Analysis«, in: Bergé 2012, IV/1–38.
- (2016), »Sonata Theory, Secondary Themes and Continuous Expositions: Dialogues with Form-Functional Theory«, *Music Analysis* 35/1, 44–74.
- / Darcy, Warren (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2015), »Beethoven, Bach und die Idee der motivischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim u. a.: Olms, 9–27.
- Hyer, Brian (2011), »What Is a Function?«, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, 92–139.
- Jans, Markus (i. V.), »Die Idee und ihre formale Anlage. Über die Bedeutung der Multiplikation«, *ZGMTH Sonderausgabe ›Mozart: Stationen – Wandlungen – Brüche‹*.
- Kaiser, Ulrich (2007), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2017), »Modell, Idealtypus, Hermeneutik und die Funktionale Analyse«. <http://www.musikanalyse.net/tutorials/hermeneutik-funktionaleanalyse/>
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 2. Teil, Leipzig: Böhme.

- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Krebs, Harald (1999), *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray (1983), *Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (Ma)/London (UK): The MIT Press.
- Luhmann, Niklas (1987), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1992), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Marston, Nicholas (2001), »Review« [zu Caplin 1998], *Music Analysis* 20/1, 143–149.
- Marx, Adolf Bernhard (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, 3. Teil, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.
- Moortele, Steven Vande / Pedneault-Deslauriers, Julie / Martin, Nathan John (2015) (Hg.), *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, Rochester: University of Rochester Press.
- Neuwirth, Markus (2011), »Joseph Haydn's ›witty‹ play on Hepokoski and Darcy's Elements of Sonata Theory. James Hepokoski / Warren Darcy, Elements of Sonata Theory: Norm, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata, New York: Oxford University Press 2006«, *ZGMTH* 8/1, 199–220.
- Park, Eulmee (1993), *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus. A New Edition, Translation, and Commentary*, Diss., The Ohio State University.
- Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2001), »Ist die Funktionstheorie eine Theorie der Funktionalität«, *Musiktheorie* 16/4, 319–324.
- (2013), »Funktionen der Medial Caesura. Beobachtungen zu Mozarts Klaviersonaten KV 279 – KV 284«, in: *Kreativität. Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wunsch, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2014), »Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 82), hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim u. a.: Olms, 105–118.
- (2015), »Motivisch-thematische Arbeit und musikalischer Zusammenhang«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim u. a.: Olms, 199–240.
- Prewo, Rainer (1979), *Max Webers Wissenschaftssystem*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe, Wien: Universal Edition.
- (1975), *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Friedrich C. Heller, Wien: Universal Edition.

- (1975a), »Erkenntnis und Erlebnis des musikalischen Kunstwerks«, in: — 1975, 11–16 [Erstdruck in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5/12 (1950), 247–256].
- (1975b), »Musikalische Formenlehre als pädagogische Aufgabe«, in: — 1975, 17–23 [Erstdruck in: *Wort und Tat* 6 (1947), 7–16].
- (1975c), »Über die Architektur in den Fugen J.S. Bachs«, in: — 1975, 28–40 [Erstdruck in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5/3–6 (1950), 3–20].
- (1975d), »Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers«, in: — 1975, 41–52 [Erstdruck in: *Die Musikforschung* 21 (1968), 17–29].
- (1975e), »Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens«, in: — 1975, 53–64 [Erstdruck in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25/12, 756–766].
- (1975f), »Der wahre Beethoven«, in: — 1975, 65–67 [Erstdruck in: *Musikerziehung* 2/3 (1949), 5–7].
- Richards, Mark (2013), »Sonata Form and the Problem of Second-Theme Beginnings«, *Music Analysis* 32/1, 3–45.
- Riemann, Hugo (1893), *Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London: Augener.
- Riley, Matthew (2011), »Haydn's Missing Middles«, *Music Analysis* 30/1, 37–57.
- Rohringer, Stefan (2014), »Metapher und musikalische Analyse«, in: Diergarten 2014, 161–184.
- (2015), »Schemata und Systemcharakter«, *ZGMTH* 12/1, 27–68. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/841.aspx>
- Rosen, Charles (1988), *Sonata Forms*, Revised Edition, New York: Norton.
- Rothstein, William (1986), »The Americanization of Heinrich Schenker«, *Theory Only* 9, 5–17.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Boni.
- Schachter, Carl (1999), »Structure as Foreground: ›das Drama des Ursatzes‹«, in: — / Siegel, Hedi (Hg.), *Schenker Studies* 2, Cambridge: Cambridge University Press, 298–314.
- Schenker, Heinrich (1930), »Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt vorgestellt«, in: —, *Das Meisterwerk in der Musik* 3, München: Drei Masken, 25–99 nebst Figurentafeln.
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), hg. und bearb. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien: Universal Edition.
- Schluchter, Wolfgang (2005), *Handlung, Ordnung, Kultur. Studien zu einem Forschungsprogramm im Anschluss an Max Weber*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Schmalfeldt, Janet (1991), »Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories«, *Music Analysis* 10/3, 233–287.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, dritte vermehrte und verbesserte Auflage, Wien: Universal.

- (1954), *Structural Functions of Harmony*, New York: Norton.
- (1979), *Grundlagen der musikalischen Komposition*, 2 Bde., Wien: Universal Edition [Erstdruck: *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London: Faber & Faber 1967].
- (1994), *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* [Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre], hg. und eingeleitet von Severine Neff, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Schumann, Robert (1854), »Franz Schubert's letzte Compositionen«, in: —, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985, 234–240.
- Schwab-Felisch, Oliver (2004), »Die Abreißbarkeit der Gerüste. Zum Verhältnis von Analyse und Theorie«, *Musiktheorie* 19, 349–353.
- Shea, Matthew Bailey (2004), »Beyond the Beethoven Model. Sentence Type and Limits«, *Current Musicology* 77, 5–33.
- Simons, Peter (1987), *Parts. A Study in Ontology*, Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Charles J. (1996), »Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's ›Formenlehre‹«, *Music Analysis* 15/2/3, 191–297.
- Stavenhagen, Gerhard (1969), *Geschichte der Wirtschaftstheorie* (= Grundriss der Sozialwissenschaft 2), vierte, durchgesehene und erweiterte Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stein, Erwin (1964), *Musik. Form und Darstellung*, München: Piper [Erstdruck: *Form and Performance*, London: Faber & Faber 1962].
- Vallières, Michel / Tan, Daphne / Caplin, William E. / McAdams Stephen (2009), »Perception of Intrinsic Formal Functionality. An Empirical Investigation of Mozart's Materials«, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 3/1–2, 17–43.
- Weber, Max (1922), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr.
- (1922a), »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis«, in: — 1922, 146–214.
- (1922b), »Die Grenznutzlehre und das ›psychophysische Grundgesetz‹«, in: — 1922, 360–375.
- (1922c), »Der Sinn der ›Wertfreiheit‹ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften«, in: — 1922, 451–502.
- (1922d), »§ I. Begriff der Soziologie und des ›Sinns‹ sozialen Handelns« aus: »Soziologische Grundbegriffe«, in: — 1922, 502–523.
- Webster, James (2009), »Comments on William E. Caplin's Essay ›What are Formal Functions?‹«, in: Caplin/Hepokoski/Webster 2009, 46–50.
- Winter, Robert S. (1989), »The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style«, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 275–337.
- Youschkevitch, Adolf Pavlovitch (1976/77), »The Concept of Function up to the Middle of the 19th Century«, *Archive for History of Exact Sciences* 16, 37–85.