



## Entwicklung und Abstraktion

Carl Dahlhaus

*Archiv für Musikwissenschaft*, 43. Jahrg., H. 2. (1986), pp. 91-108.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0003-9292%281986%2943%3A2%3C91%3AEUA%3E2.0.CO%3B2-Y>

*Archiv für Musikwissenschaft* is currently published by Franz Steiner Verlag.

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/fsv.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

---

JSTOR is an independent not-for-profit organization dedicated to and preserving a digital archive of scholarly journals. For more information regarding JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

# Entwicklung und Abstraktion

von

CARL DAHLHAUS

1

Der Entwicklungsbegriff ist eine ebenso grundlegende wie unklare Kategorie der musikalischen Analyse: eine Kategorie, deren häufiger – und fast immer unreflektierter – Gebrauch darüber hinwegtäuscht, daß von einem eindeutigen Sinn, den der Terminus ausprägt, nicht die Rede sein kann. Die Implikationen, die er enthält, und die Konnotationen, die er mit sich trägt, bleiben in der Regel schattenhaft.

Daß es sich um eine biologische Metapher handelt, scheint immerhin festzustehen. Man stellt sich ein Thema, von dem man sagt, daß es „entwickelt werde“ oder „sich entwickle“ – der Unterschied zwischen Passiv und Aktiv ist, wie noch gezeigt werden soll, keineswegs gleichgültig –, gleichsam als „Anlage“ vor, deren Möglichkeiten durch den Formprozeß aktualisiert werden. In dem Sachverhalt, daß zum Hauptthema des ersten Satzes der „Eroica“ außer der Dreiklangsbrechung auch der chromatische Terzgang im Baß (es-d-cis) gehört, ist, wie es scheint, die Möglichkeit „vorgezeichnet“, daß im ersten Teil der Durchführung die Dreiklangsbrechung chromatisch sequenziert wird (c-moll, cis-moll, d-moll).

Hinter der biologischen Metaphorik steht eine mechanische: Ginge man von dem Wort „Explicatio“ aus, als dessen Übersetzung der Ausdruck „Entwicklung“ entstanden ist, so müßte man das Thema, das einem Satz zugrundeliegt, als „Complicatio“ verstehen: als Zusammengefaltetes, das im Verlauf des Formprozesses auseinandergefaltet wird. Die Reduktion auf den Wortsinn wäre jedoch insofern sachlich schief, als sie das Neue und Andere, das einem Thema im Fortgang eines Satzes „zuwächst“, unberücksichtigt läßt.

Allerdings ist auch die Vorstellung, daß ein Thema – als „Anlage“ – die Substanz des Formprozesses in sich schließt, der aus ihm „hervorgeht“, nicht unproblematisch. Wenn im ersten Satz von Beethovens Fünfter Symphonie die Terzen des Hauptthemas im Seitenthema zu Quinten gedehnt erscheinen – mit anderer, spondeischer Rhythmisierung der zweiten – und wenn in der Coda die

abweichende Rhythmisierung auf das Hauptthema rückübertragen wird, so handelt es sich, nüchtern betrachtet, um Varianten, deren Beziehungen man beschreiben kann, ohne zu der Formulierung, daß sie „auseinander resultieren“, gezwungen zu sein. Kein Analytiker würde ohne Zögern sagen, die Quinten des Seitenthemas seien in den Terzen des Hauptthemas „präformiert“; die Formulierung aber, daß sich das Seitenthema aus dem Hauptthema „entwickle“, gilt als unverfänglich, obwohl sie den prekären Begriff der „Anlage“ impliziert.

Daß die biologische Metapher, wenn man sie genau nimmt, Bedeutungsmomente einschließt, die nicht gemeint sind, dürfte demnach unverkennbar sein. Andererseits erschöpft sich der Sachverhalt, auf den das Wort „Entwicklung“ zielt, nicht in der Trivialität, daß einige Merkmale eines Themas erhalten bleiben – in der Fünften Symphonie der Rhythmus des Anfangs und die Bewegungsrichtung der Intervalle –, andere dagegen ausgetauscht werden. Zum Entwicklungsbegriff gehört vielmehr die Vorstellung, daß einer auseinandergefalteten Vielheit eine zusammengefaltete Einheit zugrundeliegt und daß die Einheit in der Vielheit, die aus ihr hervorgeht, nicht aufgehoben ist, sondern bewahrt bleibt.

Man kann also dem Entwicklungsbegriff der musikalischen Analyse entgegenhalten, daß er entweder banal oder spekulativ sei: banal, wenn er nichts anderes besagt, als daß ein Thema durch die Varianten, die auf die Grundform rückbezogen werden, an Substanz gewinnt; spekulativ, wenn gemeint ist, daß die Varianten im Thema „präformiert“ seien. Daß einem Komponisten die Möglichkeit offen steht, Terzen zu Quinten zu augmentieren und die Dehnung durch eine rhythmische Analogie sinnfällig zu machen, bedeutet nicht, daß es sich – im biologischen Sinne des Wortes – um eine „Potentialität“ handelt, die „aktualisiert“ wird. In der Umformulierung vom Passiv zum Aktiv – von „entwickelt wird“ zu „sich entwickelt“ – steckt der Schritt von der Empirie zur Metaphysik.

Ähnliches gilt von anderen musikalischen Verfahrensweisen, bei denen es naheliegt, von Entwicklung zu sprechen. Die Technik etwa, von einem Thema Teilmotive abzuspalten und zum Gegenstand modulierender Sequenzierungen zu machen, ist geradezu ein Paradigma dessen, was in der musiktheoretischen Umgangssprache „Evolution“ heißt. Die Formulierung aber, daß das Abgeleitete aus dem Thema „herauswachse“, ist prekär, so unverfänglich sie erscheinen mag. Und es ist, weil die Problematik nicht offen zutage liegt, keine überflüssige Pedanterie, die Implikationen des Entwicklungsbegriffs zu analysieren.

1. Der Entwicklungsbegriff suggeriert, daß aus den Themen, die zu Anfang eines Satzes exponiert werden, die Form im Ganzen – und nicht nur in einzelnen, verstreuten Teilen – hervorgehe. Was in einer „Anlage“ präformiert ist, kann, wenn man die biologische Metapher beim Wort nimmt, nichts anderes als die Gesamtstruktur sein. Daß die Behauptung bei musikalischen Gebilden, auch

denen mit einem dichten Netz thematisch-motivischer Beziehungen, eine Übertreibung darstellt, braucht kaum gesagt zu werden. Sowenig sie aber empirisch einlösbar erscheint, so charakteristisch ist sie für die Tendenz mancher Analytiker, die verschiedenen, sich überlagernden Vorgänge, die dem Formprozeß zugrundeliegen, unter ein und denselben Begriff, den der Entwicklung, zusammenzufassen. Daß in der Exposition eines Sonatensatzes zwischen dem Hauptthema, der Überleitung, dem Seitenthema und der Schlußgruppe eine Kontinuität besteht, ist unbestreitbar, sofern das Werk nicht mißglückt ist; aber sie ist keineswegs ausschließlich thematisch, sondern in gleichem Maße tonal und ästhetisch – darin also, daß eine bestimmte Aufeinanderfolge von Themencharakteren einleuchtend und nicht willkürlich wirkt – begründet. Und der Sachverhalt, daß es mehrere Modelle sind – ein thematisches, ein tonales und ein ästhetisches –, die durch ihr Ineinandergreifen die Form konstituieren, wird verzerrt, wenn man einseitig den thematischen Konnex als Träger einer Entwicklung interpretiert, die den gesamten Formverlauf bestimmt. Die Form ist ein Ganzes; aber sie ist es durch Überlagerung verschiedener, nicht aufeinander reduzierbarer Vorgänge und nicht dadurch, daß sie aus einem einzigen Bestimmungsgrund, dem thematischen, in lückenloser Kontinuität hervorgeht. Die thematischen Zusammenhänge partizipieren am Formprozeß, ohne in jedem Augenblick präsent zu sein; daß das Ganze – als „Anlage“ und „Ausführung“, um mit Heinrich Christoph Koch zu sprechen – in ihnen enthalten sei, ist eine Übertreibung unter dem Zwang der biologischen Metapher.

2. Die Vorstellung, ein Thema sei eine „Anlage“, deren Möglichkeiten im Verlauf eines Satzes aktualisiert werden, ist in einer Weise metaphorisch, die man als erhellend, aber auch als überflüssig empfinden kann. Streng genommen besagt die Formulierung, daß im ersten Satz von Beethovens Fünfter Symphonie der Anfang des Seitenthemas in dem des Hauptthemas „präformiert“ sei, nichts anderes, als daß der analoge Rhythmus des ersten Motivs es nahelegt, die Quinten des Seitenthemas als Augmentation der Terzen des Hauptthemas aufzufassen. Und die biologische Metaphorik – daß das Seitenthema im Hauptthema „angelegt“ sei – ist mit einer logischen – daß das Seitenthema eine „Konsequenz“ des Hauptthemas darstelle – vertauschbar, ohne daß der Sachverhalt, der sich auch unmetaphorisch ausdrücken läßt, dadurch in einem wesentlich anderen Licht erschiene. Das Wort „organisch“, das man unwillkürlich mit der Vorstellung von ästhetischer „Einheit“ assoziiert, ist weniger eine Interpretation als ein sprachliches Ornament.

3. Der Entwicklungsbegriff verdankt die Plausibilität, durch die er zu einer grundlegenden Kategorie der musikalischen Analyse wurde, zu einem großen Teil der Tatsache, daß er zwischen den thematisch-motivischen Beziehungen, die einen Satz von innen heraus zusammenhalten, und der Zeitlichkeit, die zum Wesen der Musik gehört, zu vermitteln scheint. Der thematische Konnex bildet eine Struktur, deren Verhältnis zu dem Prozeß, in dem sie sich manifestiert,

nicht so unproblematisch ist, wie man zunächst glaubt. Es wäre nämlich keineswegs absurd, von der Struktur zu behaupten, daß sie sich zwar in einem Zeitverlauf zeige, aber erst in dem Augenblick am Schluß des Satzes, in dem sie als Ganzes überschaubar sei, ihre eigentliche ästhetische Daseinsweise erreiche. Der Prozeß wäre demnach ein Darstellungsmittel der Struktur. Demgegenüber besagt der Entwicklungsbegriff, daß die Zeitlichkeit, in der die thematischen Zusammenhänge erscheinen, nicht eine bloße Darstellungs-, sondern die Wesensform der Musik sei. Der Akzent fällt auf den Vorgang, in dem das Spätere aus dem Früheren resultiert, nicht auf das Netz von Beziehungen, das zwischen den Teilen geknüpft ist.

4. Als biologische Metapher enthält der Entwicklungsbegriff ein teleologisches Moment: Der Anfang eines Satzes erscheint – in einem emphatischen Sinne – als Ursprung und das Ende als Ziel. Die Richtung auf einen Schluß, der wie ein Resultat wirkt, verhält sich allerdings zwiespältig zur Orientierung am Thema: einer Orientierung, die in einem ständigen Rekurs auf den Beginn besteht. Zielstrebigkeit einerseits und Rückbezug auf den Ursprung andererseits bilden eine Konfiguration, deren Problematik man nicht dadurch verdecken sollte, daß man sie „dialektisch“ nennt und damit gesagt zu haben glaubt, was überhaupt gesagt werden kann. (Eine Dialektik, die uninterpretiert bleibt, ist keine.) Man darf jedoch – und damit wird eine Lösung der Schwierigkeit absehbar – die Teleologie, wie sie der erste Satz der „Eroica“ paradigmatisch ausprägt, nicht in dem Sinne mißverstehen, daß man die letzte Variante, in der das Hauptthema erscheint, als dessen „eigentliche“ – weil „endgültige“ – Gestalt interpretiert. Das „Ergebnis“ des Formprozesses besteht vielmehr im Prozeß selbst, in dem keine Station, weder der Anfang noch das Ende, ästhetisch privilegiert ist: Das Ganze, wie es am Ende des Verlaufs überschaubar wird, bildet das „Resultat“. Für die Zeitlichkeit der Musik ist es charakteristisch, daß einerseits am Schluß eines Satzes – in einem Augenblick imaginärer Simultaneität des Sukzessiven – der thematische Prozeß als Struktur erscheint, als wäre die Dynamik in Statik aufgehoben, daß aber andererseits die thematische Struktur die Bedingung dafür bildet, daß der Verlauf überhaupt einen in sich zusammenhängenden Prozeß und nicht ein bloßes Nacheinander von Teilen darstellt.

5. Man kann sagen, ein Thema „werde entwickelt“, aber auch, daß es „sich entwickle“, und die sprachliche Differenz zwischen Passiv und Aktiv, die im allgemeinen unreflektiert bleibt, ist sachlich keineswegs gleichgültig. Versteht man, wie es die Regel ist, „Entwicklung“ als biologische Metapher, so liegt es nahe, vom Komponisten und dessen Tätigkeit zu abstrahieren, also das musikalische Werk als Vorgang zu deuten, der sich „aus sich selbst heraus“ ereignet. Und die Abwesenheit des Komponisten, die der Entwicklungsbegriff suggeriert, gehört zu den Postulaten der phänomenologischen Ästhetik, die zu dem romantischen Vorurteil, expressive Musik sei ein Stück tönende Autobiogra-

phie, einen Widerpart bildet. Die Entgegensetzung verfährt allerdings grob simplifizierend, denn man muß, um den Sachverhalt nicht zu verzerren, zwischen biographischer und ästhetischer Präsenz unterscheiden. So prekär es ist, in musikalischen Werken nach dem Ausdruck biographisch faßbarer „Lebensmomente“ zu suchen, so unverfänglich ist der die musikalische Wahrnehmung begleitende Gedanke an den Komponisten als tätiges Subjekt. Begriffe wie „thematisch-motivische Arbeit“ und „entwickelnde Variation“ erinnern denn auch, wenngleich in eigentümlich verblaßter Form, an den Kompositionsprozeß, den der Hörer gewissermaßen nachvollziehen soll. Die Termini werden allerdings manchmal in einer Weise gebraucht, als sei nicht der Komponist, sondern die Musik selbst das Subjekt der „Arbeit“ oder der „Entwicklung“. Aus Scheu vor der „biographischen Häresie“ verfällt man ins entgegengesetzte Extrem und abstrahiert sogar von der Präsenz des Autors als ästhetischem – und das heißt: kompositorisch tätigem – Subjekt.

6. Der Spruch „Semper idem, sed non eodem modo“ bildete das gemeinsame, wenngleich verschieden explizierte Motto der musikalischen Antipoden Arnold Schönberg und Heinrich Schenker. So naheliegend es jedoch ist, die wechselnden Gestalten, in denen eine dodekaphone Reihe oder ein tonaler „Ursatz“ erscheinen, als „Modi“ zu bestimmen, so fragwürdig wäre es, bei den Varianten eines Themas von „Erscheinungsformen“ zu sprechen. Denn daß ein Thema, im Unterschied zu Abstraktionen wie einer „Grundgestalt“ oder einem „Ursatz“, konkret ist, besagt, daß es nicht als „das gleiche“ in den Varianten, die aus ihm hervorgehen, präsent sein kann. Obwohl Schönberg die Termini ineinanderfließen läßt, ist das Verhältnis eines Themas zu seinen Varianten prinzipiell anders als das einer Grundgestalt zu ihren Erscheinungsformen. Dennoch ist es geradezu der Sinn des Entwicklungsbegriffs, die Anwendung des zitierten Spruchs auf ein thematisch-motivisches Beziehungsgeflecht möglich zu machen. Der triviale Sachverhalt, daß in Varianten eines Themas einige Merkmale erhalten bleiben und andere ausgetauscht werden, wird nämlich dadurch, daß man ihn als Entwicklung apostrophiert, einer Deutung unterworfen, die man „lebensgeschichtlich“ nennen kann: Man setzt den für biologische Prozesse grundlegenden Unterschied zwischen „Selbigkeit“ und „Gleichheit“ voraus, um sagen zu können, daß es „dasselbe“ Thema sei, das in den wechselnden – „ungleichen“ – Ausprägungen erscheine. Mit anderen Worten: Die Identität des Themas haftet nicht ausschließlich an den Merkmalen, die in den Varianten gleich bleiben, sondern ist gewissermaßen in einer Variante als ganzer – auch in deren abweichenden Momenten – präsent. Die „lebensgeschichtliche“ Deutung, die der Entwicklungsbegriff suggeriert, ist allerdings, obwohl sie latent in die musiktheoretische Umgangssprache eingegangen ist, wodurch sie mit einem Schein von Selbstverständlichkeit ausgestattet wurde, in hohem Maße spekulativ: Sie bedeutet, daß man sich bei Varianten nicht nur an das Thema – als Bezugsgestalt der Ableitungen – erinnert, sondern daß die Erinnerung die Art von

Identität stiftet, durch die man sich bewußt ist, „dieselbe“ Person wie früher zu sein, auch wenn von innerer und äußerer „Gleichheit“, die dem Lauf der Zeit widersteht, nicht die Rede sein kann. Nimmt man also den Entwicklungsbegriff ernst, so erschöpft sich die Präsenz des Themas in den Varianten nicht darin, daß das Thema die Grundform darstellt, auf die sich die Ableitungen beziehen, sondern besagt darüber hinaus, daß die Varianten auch mit den Merkmalen, die von der ursprünglichen Erscheinungsweise abweichen, das Thema repräsentieren: ein Thema, das – „semper idem, sed non eodem modo“ – immer „dasselbe“ bleibt, von so verschiedenen Seiten es sich auch zeigt.

## 2

Daß ein Thema in einer Variante erscheint, in der einige Teilmomente erhalten bleiben und andere ausgetauscht werden, ist ein Sachverhalt, der sich als Entwicklung, aber auch als Abstraktion bestimmen läßt. Und es ist keineswegs ein müßiges Spiel mit Begriffen, der gewöhnlichen Beschreibung eine ungewöhnliche, die sich weit von ihr entfernt, entgegenzusetzen.

Mit dem Wort Abstraktion ist zunächst und in erster Instanz nichts anderes gemeint, als daß aus einem Thema, das eine konkrete Gestalt ist, einzelne Momente herausgelöst und mit anderen, nicht im Thema enthaltenen Merkmalen verbunden werden. Das Thema wird gewissermaßen analysiert: Die Zerlegung in die Eigenschaften, aus denen es sich zusammensetzt, macht einen Teil des kompositorischen Prozesses aus.

Man kann das Gemeinte an den Beziehungen exemplifizieren, die im ersten Satz von Beethovens Es-Dur-Klaviersonate opus 31, 3 zwischen dem Hauptthema und der Überleitung bestehen.

## 1

Allegro.

Der Beginn mit einem Quintsextakkord, dessen Auflösung suspendiert wird, stellt gleichsam das Emblem der Sonate dar. Harmonisch-funktional ist die Fortsetzung eine Verzögerung der Dominante. Wesentlich für den Fortgang ist jedoch der Inhalt der Takte 3–6: Akkorde, denen als Gerüst ein chromatischer Sekundgang der Außenstimmen zugrundeliegt, exponieren den Rhythmus

♪ ♪ ♪ | ♪ |.

2



Die Überleitung bezieht sich manifest durch den Quintfall in punktiertem Rhythmus (T. 18) auf das Hauptthema. Außerdem kehren halb latent – in veränderten Fassungen – die Chromatik und das rhythmische Muster der Takte 3–6 wieder (T. 20–21). Die Chromatik ist von vier zu zwei Takten zusammengedrängt und erscheint in umgekehrter Bewegungsrichtung; das rhythmische Muster wird durch eine 16tel-Figur paraphrasiert. Trotz der Veränderungen bleibt jedoch der Zusammenhang deutlich, weil eine sinnfällige Motivbeziehung vorausgeht (T. 18) und die gemeinsamen Merkmale, die Chromatik und das rhythmische Muster, an syntaktisch analoger Stelle – im dritten und vierten Takt – erscheinen: Die entfernte Ähnlichkeit ist erkennbar, da man sie aufgrund des mit dem Thema übereinstimmenden Anfangs erwartet.

Die Abspaltung von Teilmomenten – und das heißt: das Komponieren mit Abstraktionen – ist ein scheinbar alltäglicher, trivialer Vorgang, der sich jedoch, wenn man ihn analysiert, als vertrackt erweist.

1. Versucht man die Variantentechnik der Es-Dur-Sonate präzise zu beschreiben – so präzise, wie es eine Sprache erlaubt, die an das Individuelle nicht heranreicht –, so genügt es nicht, einfach Abstraktes und Konkretes einander entgegensetzen. Man muß vielmehr unterscheiden zwischen Abstraktionsgraden, deren Differenzen nicht nur logisch, sondern auch ästhetisch von Bedeutung sind. Diastematik und Rhythmus sind Abstraktionen vom konkreten Thema oder Motiv, in dem die Ton- oder Tonsatzeigenschaften – und nichts anderes heißt „konkret“ – miteinander „verwachsen“ sind. Sie stellen jedoch keineswegs eine letzte Stufe der Verallgemeinerung dar. Vom Tonhöhenverlauf ist einerseits der melodische Umriß abstrahierbar, der die Bewegungsrichtungen und die relativen Tonabstände fixiert, die Intervallgrößen jedoch offen läßt. Andererseits kann man – in einer sozusagen gegenläufigen Abstraktion – von der Diastematik eine Struktur abheben, in der – wie in der Dodekaphonie – die Bewegungsrichtungen variabel und die Tonqualitäten konstant sind. Und einen noch höheren Abstraktionsgrad repräsentiert das „Prinzip Chromatik“, das eine Beziehung zwischen melodisch-harmonischen Gestalten zu stiften vermag, ohne daß die Anzahl der Schritte festzustehen braucht: Chromatik läßt sich in extremer Weise verallgemeinern, ohne ihre zusammenhangbildende Wirkung zu verlieren. Vom Rhythmus wiederum – der manifesten rhythmischen Figur – ist einerseits der „Klangfuß“ (Johann Mattheson) abstrahierbar,

das Moment also, das die Rhythmen ♩ ♪ und ♩ ♪ miteinander teilen (– ∪ ∪). Andererseits liegt, wie in Beethovens Es-Dur-Sonate, einem Rhythmus und dessen Paraphrasierung ein gemeinsames Muster zugrunde, das durch die wechselnden Ausprägungen „hindurchscheint“. (Und das Muster braucht nicht, wie in opus 31, 3, mit einer der Erscheinungsformen zusammenzufallen, sondern kann als latent Gemeinsames „hinter ihnen stehen“.)

2. Die Redeweise, daß „Teile“ eines Themas abgespalten werden, ist äquivok und dadurch verwirrend. Sie kann sich auf Motive, aber auch auf Teilmomente beziehen, und Motive sind konkret, Teilmomente dagegen abstrakt: Der Ordnung der Dinge steht die der Eigenschaften gegenüber. In der Es-Dur-Sonate ist der Quintfall im punktierten Rhythmus ein Motiv, die Chromatik und das rhythmische Muster aber sind bloße Teilmomente, deren Wiederkehr, wie gesagt, vor allem darum erkennbar ist, weil eine manifeste Motivbeziehung vorausgeht. Der Entwicklungsbegriff umfaßt in der musiktheoretischen Umgangssprache beide Arten von Zusammenhängen: sowohl das Verfahren, von einem Thema Motive abzuspalten, um sie als Material modulierender Sequenzen zu verwenden, als auch die Technik, aus einem Thema einzelne Momente herauszulösen und in einen anderen Konnex zu versetzen. Der sachliche Unterschied zwischen der Verarbeitung von Motiven einerseits und von Tonsatzeigenschaften andererseits ist jedoch so tiefgreifend, daß eine terminologische Differenzierung gerechtfertigt erscheint. Und man sollte, da der Entwicklungsbegriff in der Sprache der musikalischen Analyse vor allem auf Motivabspaltungen fixiert ist, die Herstellung von Zusammenhängen durch abstrakte Teilmomente nicht gleichfalls „Entwicklung“ nennen. Allerdings sind Versuche, einen eingewurzelten Wortgebrauch zu ändern, in der Regel vergeblich. Und außerdem mangelt es an einer terminologischen Alternative: Die Abstraktion, die sich an der Es-Dur-Sonate beobachten läßt, steht nicht für sich, sondern ist, wie noch gezeigt werden soll, mit einem Differenzierungs- und Integrationsvorgang verquickt; für den Begriffskomplex aber fehlt ein zusammenfassender Terminus, den man dem Entwicklungsbegriff als ebenso einfache Kategorie entgegenhalten könnte. (Man sollte das Ausmaß, in dem es von der Formulierbarkeit abhängt, was man beobachtet und was nicht, nicht unterschätzen: Nicht selten verstellt das einfache Wort, das eine Simplizität der Sache vortäuscht, einer Analyse, die Komplexes aufdecken würde, den Weg.)

3. Die Chromatik ändert dadurch, daß sie sich als gemeinsames Merkmal verschiedener – zunächst steigender und gedehnter, dann fallender und zusammengedrängter – Sekundgänge erweist, sozusagen ihren logischen Status. Sie ist nicht mehr bloßes unselbständiges Teilmoment einer bestimmten, individuellen Struktur (T. 3–6), sondern tritt insofern, als sie divergierenden Gebilden gleichermaßen angehört (T. 3–6 und T. 20–21), selbständig hervor: Die Selbständigkeit ist die Kehrseite der Abstraktion. Man vollzieht, wenn man Thema und Überleitung der Es-Dur-Sonate miteinander vergleicht, sich also vorwärts

hörend zugleich erinnert, eine elementare logische Operation: die Operation, ein abstraktes Moment als gemeinsames Merkmal verschiedener Dinge oder Gebilde zu erfassen. Der Vorgang ist jedoch, obwohl er logisch rudimentär ist, ästhetisch nichts weniger als trivial. Daß in der Es-Dur-Sonate die Chromatik und das rhythmische Muster der Takte 3–6 in den Takten 20–21 wiederkehren, ist durch Analyse eruierbar, läßt sich als Wahrnehmungstatsache – und das heißt: als ästhetische Realität – dagegen bestreiten. Generell formuliert: Die Abspaltung von Teilmomenten ist selten so evident wie die von Motiven. Sie bleibt halb latent, und um sie zu erfassen – oder die Forderung, sie zu hören, überhaupt als berechtigt anzuerkennen –, muß man abstrakte Zusammenhänge als ein Stück ästhetische Wirklichkeit gelten lassen. Bei niedrigen Abstraktionsgraden – einem Tonhöhenverlauf in anderer Rhythmisierung oder einer rhythmischen Figur in abweichender Diastematik – gelingt die Identifizierung im allgemeinen mit geringer Mühe: Bei Rhythmen, die auch als Schlagrhythmen erscheinen können, hängt es vom musikalischen Zusammenhang ab, ob man sie überhaupt als abstrahiert von einem Motiv auffaßt. (Das Hunding-Motiv in Wagners „Walküre“ ist primär Rhythmus.) Das Abstraktum „Chromatik“ aus Sekundgängen von verschiedener Ausdehnung und mit entgegengesetzten Bewegungsrichtungen herauszulösen, fordert jedoch eine gewisse „Anstrengung des Begriffs“: eine Anstrengung, die beim musikalischen Hören – auch bei kontemplativer Versenkung – nicht selbstverständlich ist.

4. Die Behauptung, daß die Chromatik in der Es-Dur-Sonate als selbständiges Moment hervortrete – und dasselbe gilt trotz einer Schwierigkeit, die noch erörtert werden soll, von dem rhythmischen Muster der Takte 3–6 und 20–21 –, bezieht sich nicht auf das Thema und die Überleitung als fest umrissene melodisch-harmonische Gestalten, sondern auf den Konnex, der zwischen ihnen besteht. Einzig im Erfassen des Zusammenhangs – und nicht in den Takten 3–6 oder 20–21 für sich – ist das Abstraktum ästhetisch präsent: Dadurch, daß man sich die halb latente Beziehung zwischen den Teilen bewußt macht, erhält es die selbständige Existenz und Bedeutung, durch die es formbildend zu wirken vermag. Als gemeinsames Merkmal des aufsteigend-gedehnten und des fallend-zusammengedrängten Sekundgangs – aber nicht als bloßes Teilmoment des einen oder des anderen – ist die „herausabstrahierte“ Chromatik ein selbständiger Zug der satztechnischen Struktur. Und der Unterschied, ob sie an den konkreten Motiven haftet oder davon losgelöst und gleichsam darüber schwebend als Substrat einer Relation zwischen Thema und Überleitung wahrgenommen wird, sollte nicht als phänomenologische Spitzfindigkeit oder gar als paradoxe Konstruktion abgetan werden. „Herausabstrahiert“ aus den konkreten Gebilden erhält vielmehr die Chromatik erst ihre wesentliche Funktion: Zusammenhang herzustellen. (Die Tatsache, daß bei dem rhythmischen Muster eine der Erscheinungsformen, die Ausprägung in den Takten 3–6, mit dem „dahinter stehenden“ Abstraktum zusammenfällt, sollte nicht beirren: Am logi-

schen Sachverhalt und dessen ästhetischen Konsequenzen ändert sie nichts. Zwischen dem rhythmischen Muster, das als Teilmoment in ein Motiv integriert erscheint, und dem äußerlich gleichen Rhythmus, der einzig in der Relation zwischen Thema und Überleitung ästhetisch präsent ist, besteht derselbe phänomenologische Unterschied, wie er an der Chromatik beobachtet werden konnte. Und so weit hergeholt die Differenz erscheinen mag, wenn man sie formuliert, so einfach und naheliegend ist sie im Grunde: Man braucht nur den logischen Unterschied zwischen Substanz- und Relationsbegriffen ästhetisch nachzuvollziehen.)

5. Die Auffassung thematischer Zusammenhänge als Abstraktion stellt einen Widerpart zur Interpretation als Entwicklung dar, wobei allerdings der Abstraktionsvorgang nicht für sich steht, sondern die Kehrseite eines Differenzierungs- und Integrationsprozesses bildet. (Daß Differenzierung und Integration Korrelate sind, gehört zu den Einsichten, die in der Ästhetik der Orientierung am Organismusmodell zu verdanken sind.) In der *Es-Dur-Sonate* wird die Chromatik – als „herausabstrahiertes“ Moment – dadurch differenziert, daß sie in der Überleitung in anderer Ausprägung als im Hauptthema erscheint. Und die Differenzierung bewirkt wiederum eine Integration der Formteile, die sich insofern, als sie weder unterschiedslos gleich noch beziehungslos verschieden sind, komplementär zueinander verhalten. Dasselbe gilt vom Rhythmus. Die Takte 3–6 und 20–21 sind Differenzierungen eines rhythmischen Musters, die dadurch, daß die eine als Variante der anderen erscheint, enger aufeinander bezogen sind, als sie es bei einfacher Gleichheit wären. (Wiederholungen wirken eher trennend als verbindend.) Wesentlich ist, daß es abstrakte Teilmomente wie die Chromatik und das rhythmische Muster sind, die das Substrat des Differenzierungs- und Integrationsprozesses bilden. Die Formulierung, daß ein Motiv differenziert werde, wäre schief. Nicht die Motive als konkrete Gebilde, sondern bestimmte aus den Motiven herausgelöste Merkmale sind Gegenstand der Techniken, die dadurch, daß sie formale Integration als Korrelat thematischer Differenzierung hervorbringen, die Art von Zusammenhang stiften, die man in der ein wenig übertreibenden Sprache der Analytiker „musikalische Logik“ nennt. Es mag schwer fallen, die Tatsache gelten zu lassen, daß es Abstraktionen sind, mit denen komponiert wird, sofern man unter Komponieren die Herstellung von musikalischem Konnex versteht. Aber sie drängt sich, wenn man genau analysiert, unabweislich auf.

6. Das Verhältnis zwischen Prozeß und Struktur ist eine Korrelation, läßt aber – und die Differenz ist ein Stück ästhetische Wirklichkeit – verschiedene Akzentuierungen zu: Man kann von einem Prozeß sprechen, dessen Substrat eine Struktur bildet, kann aber auch umgekehrt die Struktur als Wesens- und den Prozeß als bloße Erscheinungsform auffassen: Der Schluß eines Satzes, an dem das Ganze der thematischen Beziehungen als Netzwerk „vor Augen steht“, ist dann der ästhetisch entscheidende Augenblick. Deutet man in der *Es-Dur-*

Sonate den Zusammenhang zwischen den Takten 3–6 und 20–21 als Entwicklung, so betont man das prozessuale Moment: Der Terminus suggeriert, daß die Überleitung aus dem Thema „hervorgeht“. Wer dagegen den Abstraktionsvorgang – oder genauer: den Begriffskomplex, den die Kategorien Abstraktion, Differenzierung und Integration miteinander bilden – in den Vordergrund rückt, läßt statt des Prozessualen das Strukturelle hervortreten: Das Abstraktum Chromatik, das gemeinsame Merkmal des aufsteigend-gedehnten und des fallend-zusammengedrückten Sekundgangs, existiert, wie gezeigt wurde, einzig in der Relation zwischen Thema und Überleitung: einer Relation, die „herausgehoben“ ist, als solche also nicht vom einen Teil zum anderen „fortschreitet“, sondern beide „übergreift“. Mit anderen Worten: Die Trivialität, daß das Verhältnis zwischen Thema und Überleitung ein Ereignis in der Zeit ist, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Phänomen, das sich im Nacheinander zeigt, in seinem Wesen in einer der Zeit enthobenen Struktur besteht – jedenfalls dann, wenn man der Interpretation als Abstraktionsvorgang gegenüber der als Entwicklung den Vorzug gibt. Der fallend-zusammengedrückte Sekundgang ist eine spätere Variante des aufsteigend-gedehnten; das Abstraktum Chromatik aber, das den Zusammenhang zwischen den Formteilen stiftet, existiert ästhetisch jenseits des Früher und Später. Und es ist als Abstraktum, das gleichsam über der Zeitordnung der Teile schwebt, ästhetisch real. Psychologisch orientiert man sich – mit dem Fortgang der Musik – nach vorn und zugleich – wegen der Anknüpfung des Späteren an das Frühere – nach rückwärts. Und die Doppelheit oder Gegenläufigkeit ist die Form, in der bei der musikalischen Wahrnehmung das Strukturelle im Prozessualen – das Übergreifende im Fortschreitenden – erscheint. Allerdings kann niemand mit empirischen und logischen Mitteln gezwungen werden, den Primat der Struktur gelten zu lassen.

## 3

Der Begriff der entwickelnden Variation, eine Prägung Arnold Schönbergs, scheint bei flüchtigem Hinsehen tautologisch zu sein: Daß ein musikalischer Gedanke aus einem anderen hervorgeht und daß er dessen Variante darstellt, besagt offenbar ein und dasselbe. In Wahrheit ist jedoch Variation ein beschreibender und Entwicklung ein interpretierender Terminus: Der Sachverhalt der Veränderung, der sich von den Noten ablesen läßt, wurde von Schönberg als Evolution im Sinne des Organismusmodells aufgefaßt. Und die Deutung ist, wenn man ihre Implikationen ernst nimmt, keineswegs folgenlos. Versteht man nämlich eine Reihe von Varianten als Entwicklung, so liegt es nahe, sie sich als Kette vorzustellen, deren Glieder ineinandergreifen, und darüber hinaus zwischen ihnen eine Logik der Aufeinanderfolge anzunehmen. Auch wenn die auf-

einander bezogenen Teile durch Zwischenstücke voneinander getrennt sind, erscheint  $a^2$  als Konsequenz von  $a^1$  und  $a^3$  wiederum als Konsequenz von  $a^2$ . Die Chiffrierungsmethode, die so konventionell ist, daß man keine Problematik in ihr vermutet, ist jedoch insofern, als sie ein logisches Moment mit einem chronologischen unklar verquickt, nicht unverfänglich:  $a^2$  ist zunächst gegenüber  $a^3$  nichts anderes als die frühere Variante von  $a^1$ ; zugleich aber wird suggeriert, daß sie die substantiell nähere sei. Nimmt man die Implikationen, die der Entwicklungsbegriff als biologische Metapher mit sich trägt, beim Wort, so schließt die interpretierende Redeweise, die dadurch über die bloß beschreibende hinausgeht, die Vorstellung ein, daß die zeitliche Folge der Varianten zugleich eine sachliche, in der Logik des musikalischen Fortgangs begründete sei. Die aufeinander bezogenen Teile eines Satzes – die man unwillkürlich, weil sie aufeinander bezogen sind, als dessen Gerüst auffaßt – scheinen nach dem Prinzip, das man „musikalische Logik“ nennt, kontinuierlich auseinander hervorzugehen. Der Schein von Konsequenz ist jedoch zu einem nicht geringen Teil eine Täuschung, die aus einer „Verhexung durch die Sprache“ (Ludwig Wittgenstein) – durch das Wort „Entwicklung“ – resultiert.

Daß die chronologische Reihung den Anschein einer logischen hervorzurufen vermag, ist partiell darin begründet, daß zwischen den Teilen der Sonatenform eine – geschichtlich fundierte – Stringenz der Aufeinanderfolge besteht, die auf die thematisch-motivischen Beziehungen – und zwar gerade die halb latenten, wie sie für die Es-Dur-Sonate charakteristisch sind – gewissermaßen „abfärbt“. Anders gewendet: Motivische oder sub-motivische Zusammenhänge existieren nicht für sich, sondern in Relation zum Umriß der Form, einer Relation, von der auch der Grad der Wahrnehmbarkeit abhängt. (Entferntere oder verdeckte Varianten sind ohne Mühe als solche erkennbar, wenn sie an Stellen stehen, an denen man sie erwartet oder für wahrscheinlich hält. Um ein Seitenthema durch „kontrastierende Ableitung“ auf ein Hauptthema zu beziehen, muß man sich der von Arnold Schmitz beschriebenen Deduktionsmethode als eines Beethovenschen Prinzips bewußt sein: Im „unwissentlichen Verfahren“ ist sie schwerlich erfäßbar.)

Daß die Gestalt, in der eine Variante erscheint, partiell von der formalen Funktion abhängt, die sie erfüllen soll, ist ein Sachverhalt, von dem man annehmen könnte, daß er sich von selbst versteht. Um so auffälliger – und aufschlußreicher – ist das Faktum, daß von Selbstverständlichkeit nicht die Rede sein kann. Vielmehr neigt Schönberg – und zwar keineswegs zufällig – in der Abhandlung „Brahms the Progressive“ dazu, die Prägung von Varianten durch Funktionen hinter der durch Entwicklungsstufen zurücktreten zu lassen. Der Akzent fällt auf die Evolution „von innen heraus“, eine Evolution, in der die Varianten gleichsam „auseinander hervorgehen“, nicht auf die Bestimmung durch Formteile wie Überleitung, Seitenthema, Durchführung und Coda, die Schönberg als Determination „von außen“ zu empfinden scheint: als Sache der

bloßen „Darstellung“, nicht der „Gedankenentwicklung“. Die Definition der Variantentechnik als „entwickelnde Variation“ hat also – weit davon entfernt, theoretisch neutral zu sein – zur Folge, daß der Einfluß der formalen Funktionen unterschätzt und in den Hintergrund gedrängt wird. Oder umgekehrt: Der thematisch-motivischen Entwicklung wird eine Selbständigkeit zugesprochen, die sie nicht hat.

Untersucht man den ersten Satz der Es-Dur-Sonate unter dem Gesichtspunkt, in welchem Ausmaß über Thema und Überleitung hinaus die Art der Variantenbildung ein in sich begründeter Prozeß ist oder aber von den formalen Funktionen der Teile bestimmt oder beeinflußt wird, so zeigt sich unmißverständlich, daß von einer Entwicklung „aus sich heraus“, wie sie die Chiffren  $a^1$   $a^2$   $a^3$  suggerieren, kaum gesprochen werden kann. So dicht das Netzwerk der Beziehungen ist, so wenig gleicht es einer Evolution.

Dem Seitenthema liegt als Baß (T. 46–53 und T. 57–64) der chromatische Quartgang d-es-e-f-fis-g zugrunde, eine „Prolongation“ der Chromatik des Hauptthemas und der Überleitung. Für sich genommen wäre er – wie man dem Mißtrauen gegenüber der Entdeckung sub-motivischer Beziehungen konzederen muß – zu unspezifisch, um über eine längere Strecke hinweg einen Konnex herzustellen, den man formbildend nennen kann. In Verbindung mit der 16tel-Figur, die in der Überleitung das rhythmische Muster paraphrasierte (T. 48–49 = T. 20–21), genügt die Chromatik jedoch, um einen Zusammenhang zu stiften, der ästhetisch real ist und angesichts dessen der Begriff der „kontrastierenden Ableitung“ gerechtfertigt erscheint. Daß der Konnex, bei dem die Chromatik die eigentliche Substanz und die 16tel-Figur ein bloßes Indiz an der Oberfläche darstellt, im wesentlichen latent bleibt und innerhalb des Satzes den Punkt der weitesten Entfernung einer Variante vom Thema bezeichnet, gehört zum Prinzip der „kontrastierenden Ableitung“: einer Verknüpfungsform, bei der die Deduktion gleichsam im Schatten des Kontrasts steht, dem in der dualistischen Konzeption die formal primäre Rolle zufällt. Daß die Chromatik des Seitenthemas aus dem Hauptthema, die 16tel-Figur dagegen aus der Überleitung stammt, durchkreuzt die „kontrastierende Ableitung“, die ein Verhältnis zwischen Themen ist, keineswegs; denn die 16tel-Figur ist ihrerseits die Paraphrasierung eines rhythmischen Musters aus dem Hauptthema, so daß man von teils unmittelbaren und teils indirekten Beziehungen des Seitenthemas zum Hauptthema sprechen kann.

Die Durchführung beruht in ihrem zentralen Teil, der mit einem Zitat der Überleitung in C-Dur beginnt (T. 101–108), auf Sequenzierungen der von der Überleitung abgespaltenen 16tel-Figur, deren große Sexte jedoch – und die Differenz ist ausschlaggebend – zur übermäßigen Sexte chromatisiert ist (T. 109–122). Die Chromatik wäre allerdings, wie im Seitenthema, zu unspezifisch, wenn sie nicht gewissermaßen eine „Vorgeschichte“ mit sich trüge, die zudem in der Durchführung rekapituliert wird. Die 16tel-Figur und die Chro-

matik, in der Überleitung auf zwei Stimmen verteilt, werden in der Durchführung in eine einzige zusammengezogen: ein Vorgang, von dem man ohne Übertreibung sagen kann, daß er charakteristisch für eine Durchführung ist, deren Funktion darin besteht, Partikel der Thematik in wechselnde Beziehungen zueinander zu bringen.

In der Coda wird die Chromatik des Hauptthemas zu einem Sekundgang von nicht weniger als neun Schritten gedehnt, der sich über zwölf Takte erstreckt und das rhythmische Muster in seiner Grundform und in einer Abspaltung rekapituliert (T. 222–233). Und die „Prolongation“, die im Unterschied zu der des Seitenthemas nicht latent und sub-motivisch, sondern manifest und motivisch ist, läßt sich aus dem, was bei Beethoven, jedenfalls in der „mittleren Periode“, das Wesen einer Coda bildet, verständlich machen. Daß eine Coda längst kein Appendix mehr ist, braucht kaum gesagt zu werden. Sie stellt vielmehr, um grob zu simplifizieren, eine „zweite Durchführung“ dar, deren Funktion in dem Paradox besteht, über die erste hinauszugehen und dennoch an ein Ende zu gelangen, das ein zwingender Schluß und kein bloßer Abbruch ist. Man kann also, wenn man die Beschreibung gelten läßt, die exzessive Chromatik der Es-Dur-Sonate gewissermaßen als „Überbietung“ der Durchführung verstehen, während das Ende des Satzes, das einer Auflösung gleicht, durch ein Spiel mit den Figuren erreicht wird, die in der Exposition zwischen dem Hauptthema und dessen Wiederholung vermittelten.

Das Resultat der Analyse ist eindeutig: Obwohl sich einzelne Vorgänge – wie die Deduktion der Durchführung aus der Überleitung, die ihrerseits vom Hauptthema abgeleitet ist – im Sinne des Entwicklungsbegriffs deuten lassen, sind es im wesentlichen die formalen Funktionen, von denen die Variantenbildung abhängt.

Die Integration, durch die der Sonatensatz – wie es von der Ästhetik der Goethe-Zeit gefordert wurde – als „ein Ganzes“ erscheint, resultiert einerseits aus der motivischen oder sub-motivischen Differenzierung, deren Ausgangspunkt die konkreten oder abstrakten Partikel des Themas bilden – die Chromatik und das rhythmische Muster –, andererseits aus dem Zusammenhang der formalen Funktionen, die im Schema – oder im „Idealtypus“ – der Sonatenform vorgezeichnet sind. (So wenig das Schema lediglich „ausgefüllt“ wird, so unentbehrlich ist andererseits das Allgemeine als Voraussetzung oder „Hintergrund“ der Besonderheit, die den Kunstcharakter der Werke ausmacht.) Die Eigentümlichkeiten der Formteile – daß die Überleitung von motivischen zu submotivischen Beziehungen zum Hauptthema übergeht; daß dem Seitenthema das Prinzip der „kontrastierenden Ableitung“ zugrundeliegt, dem die Latenz der thematischen Beziehungen entspricht; daß in der Durchführung Merkmale, die in der Überleitung voneinander getrennt waren, miteinander verquickt werden; daß die Coda durch exzessive Chromatik eine „Überbietung“ der Durchführung und insofern eine „zweite Durchführung“ im unverkürzten Sinne des

Wortes darstellt – sind sämtlich im Modell der Sonatenform begründet, einem Modell aber, das erst dadurch im Geiste der klassischen Ästhetik als Organismus interpretierbar wird, daß die Teile durch ein dichtes Netz von motivischen und sub-motivischen Beziehungen miteinander verknüpft werden: Das Schema allein genügt nicht, um einen Konnex zu stiften, der genügend tragfähig ist. Die Abstraktion der Teilmomente, von denen der Differenzierungsprozeß ausgeht, und die Integration, deren „Hintergrund“ das Sonatenschema darstellt, sind in der Form, die in der Sprache der Epoche als „lebendige Form“ zu apostrophieren wäre, miteinander vermittelt. Abstraktion, Differenzierung und Integration erweisen sich als verschiedene Seiten derselben Sache. Und so schwierig es ist, einen zusammenfassenden Terminus zu finden, so unverkennbar ist die enge Zusammengehörigkeit der Kategorien.

## 4

Individualität und Besonderheit werden bei der Untersuchung musikalischer Themen und Formen in der Regel nicht voneinander unterschieden. Ein Thema, das sich von einem Thementypus abhebt, und eine Form, die ein Formschema spezifiziert, werden als Individuelles oder Besonderes dem Allgemeinen, dem Typus und dem Schema, gegenübergestellt. Versteht man aber, wie es die Analyse von Beethovens Es-Dur-Sonate nahelegt, die Form als werdende, entstehende Form, die aus einem thematischen Differenzierungsprozeß hervorgeht, so ist man, um nicht in Widersprüche zu geraten, zur Unterscheidung von Individualität und Besonderheit geradezu gezwungen.

Der Begriff der Individualität ist von der klassisch-romantischen Ästhetik mit einer Emphase ausgestattet worden, die den Blick auf die einfache Bedeutung der Kategorie verstellt. Und es ist darum nicht überflüssig, an einen Gemeinplatz zu erinnern: Ein Sonatensatz ist logisch insofern eine Individualität, als er ein Ganzes darstellt, das einen Namen trägt und sich nicht – oder nur in tote Stücke – zerteilen läßt.

Die Individualität ist jedoch, entgegen dem eingewurzelten ästhetischen Vorurteil, nicht der entscheidende Sachverhalt, um den die Untersuchung kreisen müßte. Und daß sie sich – „Individuum est ineffabile“ – begrifflich nicht restlos erfassen läßt, ist eine Unzulänglichkeit der Analyse, deren Bedeutung man nicht überschätzen sollte. Denn wie sich zeigte, ist bei der Konstituierung der musikalischen Form die Differenzierung ausschlaggebend, die von abstrakten Momenten der Themen und Motive – und nicht von den konkreten, individuellen Themen und Motiven selbst – ausgeht. Musikalische Form als Prozeß ist, anders ausgedrückt, ein Vorgang der Spezifizierung von Allgemeinem: Aus der Differenzierung der Chromatik und des rhythmischen Musters geht in der Es-Dur-Sonate das sub-motivische Netz von Beziehungen hervor, das in Wech-

selwirkung mit den formalen Funktionen des tradierten Schemas eine „lebendige Form“ entstehen läßt.

Das Resultat der Differenzierung und Integration, die Besonderheit der Form, fällt mit deren Individualität nicht einfach zusammen. Individuell ist – als „ens et unum“, um in der Sprache der Scholastik zu reden – das gegebene Gebilde. Die Besonderheit aber, die durch einen Differenzierungs- und Integrationsprozeß erreicht wird, ist keine Gegebenheit, sondern ein Resultat, das als solches vom Hörer nachvollzogen werden muß, um ästhetisch real zu sein: Sie ist werdende, von „herausabstrahierten“ Momenten des Themas ausgehende Form.

1. Das aus dem 19. Jahrhundert stammende Vorurteil, daß die Form das Allgemeine und die Thematik das Individuelle sei, hat sich als so brüchig erwiesen, daß eine Widerlegung fast überflüssig erscheinen könnte. Dennoch sei sie mit wenigen Worten skizziert. Logisch betrachtet, handelt es sich bei der tradierten Vorstellung um eine Äquivokation, die aus Befangenheit in einer eingewurzelten ästhetisch-didaktischen Prämisse unbemerkt blieb: Da man die Grundrisse, wie sie die Formenlehre statuierte, als Normen verstand oder mißverstand, sah man nicht, daß man den Formbegriff in doppelter Bedeutung gebrauchte: als Bezeichnung des generellen, wiederkehrenden Schemas einerseits und des einzelnen, unwiederholbaren Gebildes andererseits. Durchschaut man aber die Äquivokation, so tritt ein Sachverhalt zutage, der eine schiere Trivialität ist: Die Form des einzelnen Gebildes erweist sich als individuell und insofern durch Begriffe nicht restlos erfaßbar, und zwar auch dann nicht, wenn man sich die Spezifizierung als unendliche Annäherung vorstellt.

2. Die Auffassung, daß ein Thema eine Individualität sei, setzt streng genommen voraus, daß es strikt abgrenzbar ist, also nicht nur als Teil eines Ganzen, sondern auch selbst als Ganzes erscheint. Die Abgrenzung ist jedoch insofern, als gerade Themen, aus denen Konsequenzen gezogen werden, zu einer „offenen“ Syntax tendieren, nicht unproblematisch. Oder umgekehrt ausgedrückt: Die ästhetisch motivierte Vorstellung, daß Themen Individualitäten seien, führt dazu, Abgrenzungen zu postulieren, die nicht selten im musikalischen Sachverhalt nur schwach begründet sind. (Daß das logische Problem, ob außer Sokrates auch dessen einzelne Glieder Individuen seien, bei den Motiven eines Themas wiederkehrt, von denen man gleichfalls gewöhnlich sagt, daß der Teil des Ganzen selbst ein Ganzes darstellt, sei wenigstens in Parenthese erwähnt.)

3. Daß es ausschließlich die Individualität der Themen sei, aus der die der Werke resultiert, ist eine Vorstellung, die der Entwicklungsbegriff geradezu zwingend nahelegt, und zwar dadurch, daß er die Bedeutung der formalen Funktionen in den Hintergrund treten läßt. In dem Maße, in dem der thematische Prozeß – die Entwicklung der Themenvarianten auseinander – als selbständiger, in sich begründeter Vorgang erscheint, verringert sich die prägende

Wirkung des Formgrundrisses, und ob er spezifisch oder schematisch ist, scheint fast gleichgültig zu sein: Wenn die „lebendige Form“ aus nichts anderem als der thematischen Entwicklung besteht, kann die vorgezeichnete Form – als Schema – eine tote Hülse sein. Die biologische Metapher, die das Thema als „Keimzelle“ erscheinen läßt, aus der das Ganze des Satzes „erwächst“, ist jedoch insofern irreführend, als sie die Dialektik, die bei der formalen Integration zwischen der thematischen Differenzierung und dem tradierten Grundriß besteht, aus dem Bewußtsein verdrängt. Die Simplifizierung der Formtheorie, die aus der Zusammenziehung verwickelter Vorgänge in einen einzigen Begriff – den der Entwicklung – resultiert, erweist sich als Verzerrung.

4. Der logische Gemeinplatz, daß Individualität nicht differenzierbar ist, besagt ästhetisch oder kompositionstechnisch, daß von einem Thema, das ein Individuum darstellt, Teilmomente verschiedener Allgemeinstufen abgespalten werden müssen, wenn ein Differenzierungs- und Integrationsprozeß einsetzen soll. Der Grad an Abstraktion aber, der den Differenzierungen zugrundeliegt, hängt partiell von den Funktionen ab, die in den Formteilen erfüllt werden sollen. In der Es-Dur-Sonate erscheint die Chromatik im Seitenthema als Baßgang, in der Durchführung als Stilisierungsprinzip der 16tel-Figur; und daß sie im einen Fall latent, im anderen – bei niedrigerem Abstraktionsgrad – dagegen manifest ist, entspricht den formalen Bedingungen: Für ein Seitenthema ist das Verfahren der „kontrastierenden Ableitung“, für eine Durchführung das der Montage von Teilmomenten charakteristisch.

5. Besonderheit ist, im Unterschied zu Individualität, begrifflich erfaßbar: Das Spezifische einer musikalischen Form, das aus der Wechselwirkung zwischen der Differenzierung abstrakter Momente und dem prägenden Einfluß formaler Funktionen entsteht, läßt sich analytisch dingfest machen. Der Argwohn, das Besondere werde – statt des Individuellen – vor allem deshalb in den Vordergrund gerückt, weil es der Analyse zugänglich ist, liegt also nahe, jedenfalls dann, wenn man zur Geringschätzung des Rationalen in der Musikästhetik neigt. Die Tendenz, als wesentlich zu empfinden, was sich sagen läßt, und die Gegenthese, daß das Ausschlaggebende unsagbar bleibe, stehen sich – wenn es erlaubt ist, mit Schlagworten zu operieren – als aufklärerische und als romantische Position gegenüber. Jedenfalls ist der Topos, daß das Entscheidende nicht analysierbar sei, keineswegs eine bloße Bescheidenheitsformel, über die man hinweglesen könnte, sondern besagt als ästhetische These, daß dem Individuellen, das sich als „ineffabile“ erweist, der Vorrang gegenüber dem Besonderen, das sich rational erfassen läßt, zukommen soll. Man akzentuiert das Undurchdringliche, das dem Zugriff der Kategorien und Kriterien Widerstand entgegengesetzt. Wer das Irrationale einseitig hervorkehrt, verkennt allerdings in der Regel, daß die abstrakten Teilmomente, deren Bedeutung für den Formprozeß an der Es-Dur-Sonate gezeigt wurde, nicht bloße Konstruktionen der Analyse – Gerüste, mit denen sie das Individuelle umstellt –, sondern selbständige ästhe-

tische Realitäten sind. Die sub-motivischen Abstrakta – die im Differenzierungs- und Integrationsprozeß wirksamen musikalischen Allgemeinbegriffe – sind Substrate der Komposition wie der Rezeption.

6. Zwischen der Besonderheit der Form und der des Themas besteht in der Sonate eine eigentümliche, vertrackte Dialektik. Einerseits zeigte sich, daß Themenvarianten ihre charakteristische Prägung zu einem nicht geringen Teil den formalen Funktionen verdanken, die sie erfüllen: Das Thematische wird durch die Form in einem Grade spezifiziert, den es von sich aus kaum erreichen würde. Andererseits ist von August Halm nicht ohne Grund behauptet worden, daß die „Kultur des Themas“ um so geringer sein könne, je entschiedener – in der Sonate im Unterschied zur Fuge – die „Kultur der Form“, in deren „Dienst“ das Thema stehe, in den Vordergrund trete. (Über den Sachverhalt, daß Beethovens Skizzenbücher eine Differenzierung der Thematik dokumentieren, die sich zumindest teilweise aus der Wechselwirkung mit Formvorstellungen ergibt, daß also der „Dienst an der Form“ die Thematik nicht ärmer, sondern reicher an Substanz werden läßt, setzte sich Halm allerdings hinweg.) Die Dialektik, die zunächst schwer durchdringlich erscheint, läßt sich jedoch erhellen, wenn man zwischen der „statischen“ und der „dynamischen“ Substanz eines Themas unterscheidet (so ungewöhnlich die Nomenklatur sein mag). Daß Sonatenthemen als gegebene melodische Gebilde in der Regel gegenüber Fugenthemen zurückstehen, ist unleugbar und wurde von Halm eindringlich gezeigt. Doch steckt in dem Vergleich eine Prämisse, die schief ist: die Voraussetzung, daß man Sonatenthemen in gleichem Maße wie Fugenthemen als „fertige Gestalten“ auffassen kann. Gerade nicht in sich abgeschlossen zu sein, gehört zu ihrer Funktion – und damit auch zu ihrer Substanz – als Themen. Daß das Hauptthema von Beethovens Fünfter Symphonie im Seitenthema – mit partiell verändertem Rhythmus – von einer Terz- zu einer Quintstruktur augmentiert erscheint und daß in der Coda die Rhythmisierung der Quintstruktur auf die Terzstruktur übertragen wird, ist ein Vorgang, den man als „Geschichte des Themas“ apostrophieren kann; und die Geschichte ist bei den einzelnen Stationen, die sie durchläuft, dem Hörer als solche gegenwärtig: Er nimmt nicht allein wahr, was gerade geschieht, sondern zugleich und ineins, was bisher geschehen ist. Und durch die Geschichte wächst dem Thema ein Reichtum an Substanz zu, der ästhetisch real ist, obwohl er sich nicht in Noten ausdrücken läßt und obwohl er, um wirklich zu werden, der zusammenfassenden, die Zeit übergreifenden Imagination bedarf. Mag also, wie Halm es behauptete, die „Kultur des Themas“ in der Sonate geringer als in der Fuge sein, so ist das, was man die „Kultur der Veränderung des Themas“ nennen könnte und was sich ästhetisch als eine indirekte „Kultur des Themas“ erweist, um so größer.