

Durchführen, Durchführung

Jemanden oder etwas durch einen Ort bzw. Raum (hindurch-) führen; in übertragenem Sinn: ein Unternehmen, eine Sache zustande oder zu Ende bringen, ausführen; einen Plan, ein Vorhaben, einen Vorsatz konsequent einhalten, vollenden und verwirklichen.

I. Seit dem frühen 18. Jh. (Mattheson 1713) bezeichnet das Verb durchführen sowie sein zugehöriges Substantiv Durchführung in einem allgemeinen Sinn DAS VERFAHREN, EIN THEMA IM VERLAUF EINER KOMPOSITION BEIZUBEHALTEN.

(1) Dies wird in besonderer Weise bei der „DURCHFÜHRUNG AUF FUGEN-ART“ beachtet, so daß in der Fugentheorie der Terminus als Vorgang DAS JEWEILIGE SUKZESSIVE ERSCHEINEN DES FUGENTHEMAS (ALS DUX ODER COMES) IN ALLEN STIMMEN kennzeichnet.

(2) Als Bezeichnung für das formale Resultat dieses Vorgangs benennt Durchführung einen ABSCHNITT DER FUGE, IN DEM DAS FUGENTHEMA EINMAL ALLE STIMMEN DURCHLAUFEN HAT.

(3) Die eingehende Analyse vieler Fugen des 18. Jh. hat A. B. Marx (1838) zu der Einsicht geführt, daß die auf die erste Durchführung folgenden Durchführungen (und oftmals die erste Durchführung selbst) häufig unregelmäßig gebildet sind, d. h. daß sie entweder überzählige oder zu wenige Stimmeneinsätze aufweisen. Um diesen Sachverhalt terminologisch greifbar zu machen, differenziert Marx den Durchführungsbegriff in VOLLSTÄNDIGE, UNVOLLSTÄNDIGE und ÜBERVOLLSTÄNDIGE DURCHFÜHRUNGEN.

II. Ebenfalls seit dem frühen 18. Jh. kennzeichnet das Wort in der Wendung „einen Choral durchführen“ (J. S. Bach um 1720) DAS VERFAHREN, EINE CHORALMELODIE IN EINER INSTRUMENTALKOMPOSITION BEIZUBEHALTEN UND ZU BEARBEITEN.

III. Seit Anfang des 19. Jh. (Koch 1802) bezeichnet durchführen DAS VERFAHREN, THEMATISCH-MOTIVISCHES MATERIAL IM VERLAUF EINER KOMPOSITION ODER EINES MUSUSIKALISCHEN ABSCHNITTS KONSEQUENT BEIZUBEHALTEN, ZU BEARBEITEN UND ZU MODIFIZIEREN.

(1) Da dieses Verfahren insbes. in der Theorie der Sonatensatzform hauptsächlich auf den Anfang des „zweyten Theils“ (gemäß der zweiteiligen Auffassung) bezogen wird, kann ungefähr von der Jahrhundertmitte an Durchführung zur Bezeichnung des MITTLEREN TEILS DER SONATENSATZFORM (dreiteilige Auffassung) werden.

(2) Der Terminus Durchführung in der Sonatensatztheorie ist reich an meist UNTEREINANDER ABHÄNGIGEN BEGRIFFLICHEN INHALTEN UND BEGLEITVORSTELLUNGEN, die vor allem die formale Funktion, die harmonische Realisation und den

ästhetischen Sinn des Durchführungsteils reflektieren. Sie betreffen im einzelnen: (a) die Funktion der ÜBERLEITUNG ZUR REGPRISE, (b) insbes. die Möglichkeit, mittels einer KONTRASTIERENDEN AUSGESTALTUNG DEN WIEDEREINTRITT DES HAUPTTHEMAS AUF DER TONIKA WIRKUNGSVOLL VORZUBEREITEN, (c) die kompos. Verfahrensweisen der MODULATION IN ENTFERNTERE TONARTEN und (d) der → THEMATISCH-MOTIVISCHEN ARBEIT, (e) ästhetisch betrachtet das DRAMATISCHE MOMENT und die SPANNUNG, (f) den DYNAMISCHEN CHARAKTER, (g) den Aspekt von FREIHEIT DER PHANTASIE UND ENTFALTUNG, der häufig als ihr SUBJEKTIV-PSYCHOLOGISCHES MOMENT aufgefaßt wird, sowie (h) die idealistische Forderung nach EINHEIT IN DER MANNIGFALTIGKEIT, in deren Folge die Durchführung als die zentrale Funktionsstelle eines DIALEKTISCHEN PROZESSES verstanden wird. (3) Meist aus dem Blickwinkel einer poetisierenden Gehaltsästhetik heraus, die einen Primat der thematischen Erfindung gegenüber der kompos. Ausarbeitung postuliert, kommt es seit den dreißiger Jahren des 19. Jh. auch zur Ausbildung eines NEGATIVEN BEGRIFFS DES „DURCHFÜHRENS“. Das insbes. im Mittelteil des Sonatensatzes angewandte lehrbuchmäßige Prinzip der Themenverarbeitung wird hierbei als ein akademisch-leeres „Auszerren und Ausknutschen“ (Schumann 1831) und als „bloße Durchfuhr“ (Hanslick 1854) thematischer Substanz getadelt.

IV. In der dtsh. Musikgeschichtsschreibung des 20. Jh. bildet sich ein EMPHATISCHER DURCHFÜHRUNGSBEGRIFF heraus, der paradigmatisch für alles einstehen soll, was eine autonomistische Auffassung von der Musik als den satztechnischen und formalen „Fortschritt“ einer auf die Kompositionsweise Schönbergs und seiner Schule hin interpretierten geschichtlichen Entwicklung des Tonsatzes im Sinne einer integralen Organisation versteht.

Vorbemerkung zur Abgrenzung Durchführung-Entwicklung.

Der dtsh. Terminus Durchführung im Sinne von Kompositionsweise und formalem Resultat des zwischen Exposition und Reprise erklingenden mittleren Teils der Sonatensatzform findet sowohl im Franz. als auch im Ital. und Engl. seine jeweils häufigste lexikal. Entsprechung im Begriff Entwicklung (franz. développement, ital. sviluppo, engl. development). Im Ital. und Engl. wird hierfür zusätzlich der auch im Dtsch. des 19. Jh. gängige Ausdruck Ausarbeitung (Lehnübersetzung von lat. elaboratio; ital. elaborazione, engl. elaboration, working-out; vgl. unten I. *Exkurs*) gebraucht. Während sich in den beiden genannten roman. Sprachen und im Engl. die Theorie der Sonatenform von jeher mit aller Selbstverständlichkeit des Entwicklungsbegriffs bedient hat (definitiv seit A. Reicha 1814 u. 1826), konnte sich dieser im Dtsch. neben dem Terminus Durchführung nur selten behaupten. Die wichtigsten Gründe hierfür, die bis hin zur bewußten Ablehnung des Terminus Entwicklung in diesem Zusammenhang reichten, lagen zum einen in einer umfassenderen Interpretation, die dieser Begriff zumal durch H. Mersmann (1926) und Fr. Blume (1929) erfahren hat. Zum anderen mißfiel, besonders aus dem Blickwinkel eines emphatischen Form-

anspruchs heraus (A. Halm 1927 u. A. Schönberg [1948] 1967), daß das Spezifische am Entwicklungsbegriff, nämlich das Entstehen eines qualitativ Neuen, gerade in der Durchführung der Sonatensatzform, da sie ja an einem Geschehen festhält, nicht gegeben zu sein schien.

Der Begriff *développement* kommt gleichzeitig mit den frühesten Erörterungen der Sonatensatzform ins Spiel. So beobachtet La Cépède, der 1787 wohl als erster die Sonatensatzform als dramatischen Prozeß interpretiert hat, in deren Verlauf „Entwicklungen, eine Art Intrige“ (*des développemens, une espèce d'intrigue*; II, 234). Während es La Cépède unterlassen hat, den formalen Schauplatz solcher Entwicklungen näher anzugeben, sieht J.-J. de Momigny 1806 im „ersten Teil der zweiten Reprise“ (I, 332), worunter er die überleitende Anfangspartie des zweiten, als Ganzes wiederholten Teils einer binären Form versteht, den Ort, an dem der „bon compositeur“ sich zeige im „développeur tout ce que l'Harmonie a de richesse, tout ce que le Contrepoint a de profondeur et enfin tout ce que l'art magique des transitions a d'inattendu et de ravissant“ (II, 387); vgl. Ritzel 240).

A. Reicha nennt seit 1814 ausdrücklich die mus. Themen als Gegenstand der Entwicklung (→ *Exposition II. (2)*). Zu Beginn des zweiten Formteils des von ihm unter dem Begriff der „grande coupe binaire“ rubrizierten Sonatensatzes finde ein „développement des idées“ ([1814] 1832, 41) statt, aufzufassen als „Entwicklung derjenigen Gedanken“, die im ersten Teil exponiert worden sind, wie er 1826, für die weitere franz. – und im Anschluß an ihn ital. und engl. – Tradition der Sonatenterminologie richtungsweisend, formuliert:

Dans les morceaux qui sont divisés en deux parties générales, (comme par exemple dans les premiers morceaux d'un quatuor ou d'une symphonie) la première partie sert à l'exposition des idées, et la seconde à leur développement (236).

Auch im Dtsch. ist der Entwicklungsbegriff in diesem Zusammenhang vereinzelt aufgegriffen worden. So bemerkt A. von Dommer 1862, daß im „zweiten Theil“ von „mehrsätzigen, cyclischen oder symphonischen Formen“ die Themen des ersten Teils „zergliedert [und] zu oftmals umfangreichen Perioden und Periodengruppen entwickelt“ (288) würden. Im Art. *Durchführung* seines *Mus. Lexicons* bezeichnet er den „Mittelsatz“ der Sonatensatzform als den satztechnischen Ort „thematischer Arbeit“, die er ihrerseits definiert als „die Kunst, ein gegebenes Motiv derart zu einer selbständigen musikalischen Gestaltung zu entwickeln, dass diese zwar als etwas Neues dasteht, ohne jedoch ihren Zusammenhang mit dem ursprünglichen Grundstoff, aus dem sie entstanden, verkennen zu lassen“ (783). H. Riemann interpretiert 1900 den gesamten Verlauf der Sonatensatzform als einen „dialektischen Prozeß der Entwicklung“ (202), deren eigentliches Zentrum die Durchführung sei. Während Vl. Helfert 1925 in der Durchführung „eine Entwicklung im Sinne des logischen Zusammenhanges mit dem ganzen Gedankenmaterial des ersten Teiles“ (121) sieht, gebraucht K. von Fischer 1948 (möglicherweise in Anlehnung an die franz. Terminologie) die Begriffe Durchführung und

Entwicklung geradezu synonym, wenn er zunächst schreibt: „...die Reprise ist Ziel der Durchführung“ (191) und wenige Seiten später parallel hierzu: „die Reprise ist Ziel der Entwicklung“ (209).

Doch stellen die zit. Formulierungen im Dtsch. eine Ausnahme dar. Einer der Gründe hierfür muß wohl darin gesehen werden, daß der Entwicklungsbegriff in der dtsh. musiktheor. Literatur zunehmend als ein eigenständiger reflektiert worden ist. Hierbei sind zwar häufig Bezüge zu der in der Durchführung der Sonatensatzform angewendeten Kompositionsweise hergestellt, der Terminus Entwicklung selbst ist jedoch als Formtypus bzw. Prinzip mus. Gestaltung sehr viel weiter als der der Durchführung gefaßt worden.

Aus dem Bedürfnis heraus, für die Musik vor und nach dem Stilwandel um 1730 stilistische Unterscheidungskriterien übergeordneter Art – nach dem kunsthistorischen Vorbild H. Wölfflins (Renaissance: linear – Barock: malerisch) – zu konzipieren, prägte W. Fischer 1915 die strukturtypologische Dichotomie Fortspinnungstypus – Liedtypus. Diese erfuhr durch E. Kurth 1917 alsbald eine Modifikation, indem er als vorherrschende formale Prinzipien der Kompositionsweise J. S. Bachs im Gegensatz zu der der Wiener Klassik das gegensätzliche Begriffspaar Fortspinnungstechnik – klass. Motivtechnik einführte. H. Mersmann sodann, seinerseits mit Blick auf die unterschiedlichen Formungsprinzipien der mus. Gattungen, plädierte 1926 für die Dichotomie Ablaufs- und Entwicklungsform. Während nach seinem Verständnis in den Ablaufsformen die Teile „einander in geschlossenen gegliederten, symmetrischen Formen“ folgen, die „gegen einander abgegrenzt, oft abgeriegelt sind“ und die „die zwischen ihnen bestehenden Gegensätze... bis ins Absolute steigern“ können, sind die Entwicklungsformen „offen, ihre Teile wachsen aus- und ineinander, die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen... Auch in der Ordnung der Formen wirkt der gleiche Gegensatz sich aus. Suite, Lied, Tänze, Rondo sind Ablaufsformen; Präludium, Fuge, Sonate sind Entwicklungsformen“ (96 f.) (Die von Mersmann überdies unternommene, terminologisch wenig glückliche Unterscheidung zwischen den Begriffen Entwicklung und Evolution sei hier nur am Rande erwähnt.) In seinem vieldiskutierten Aufsatz *Fortspinnung und Entwicklung* definiert Fr. Blume 1929 Entwicklung schließlich als „ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren ihm substanzverwandten und auf es bezogenen Gliedern, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden“ (58), und gibt zu bedenken, ob nicht, von seiner Bestimmung der Begriffe Fortspinnung und Entwicklung ausgehend, „die Frage nach den Formbestandteilen im Großen, die Unterscheidung der üblichen Formbegriffe Thema, Exposition, Durchführung, Reprise, Coda usw. erneut zu prüfen“ (70) wäre.

Neben diesen Versuchen, den Entwicklungsbegriff umfassend für eines von zwei grundlegenden Prinzipien mus. Gestaltung verfügbar zu machen, war es vor allem das für diesen Begriff spezifisch inhaltliche Moment des ‚allmählichen Entstehens eines (zumeist irreversiblen) Neuen‘, das es – gerade aus der Sicht eines eben

dieses „generative“ Moment apologisierenden Formbewußtseins – verbot, in der Durchführung, zumal der klass. Sonatensatzform, eine Entwicklung zu sehen. So moniert z. B. Halm 1927 den von ihm offenbar häufig beobachteten Sprachgebrauch, die Eignung eines Themas für die thematische Arbeit der Sonatendurchführung als dessen „Entwicklungs“-Möglichkeit zu betrachten, nicht nur von der Sache her als „respektlose Gesinnung“ gegenüber der Individualität und gestalthaften Geschlossenheit des Themas, sondern auch terminologisch als „gerade hierfür ganz schlecht“ geeignet (157). A. Schönberg geht in seinen *Fundamentals of Mus. Compos.* sogar so weit, den im Engl. allgemein gebräuchlichen Terminus *development* als „falsche Bezeichnung“ abzulehnen, da sie „Keimen und Wachstum“ suggeriere, was in Sonatendurchführungen selten vorkomme:

The customary term ‚development‘, for this section, is a misnomer. It suggests germination and growth which rarely occur. The thematic elaboration and modulatory ‚working out‘ (*Durchführung*) produce some variation, and place the musical elements in different contexts, but seldom lead to the ‚development‘ of anything new (200, Anm. 1).

Im weiteren Verlauf seiner Schrift zieht Schönberg hieraus die terminologische Konsequenz und gebraucht entweder die Bezeichnung *elaboration* oder das dtsh. Wort *Durchführung* (vgl. hierzu auch auf S. 151 die Anm. des Hg. Strang).

Aus dem Dargestellten wird deutlich, daß, trotz vielfacher Annäherung und Überlagerung der Termini *Durchführung* und *Entwicklung*, es geboten erscheint, den Begriff *Entwicklung* und sein Wortfeld einer selbständigen begriffsgeschichtlichen Betrachtung vorzubehalten. Er wird deshalb im folgenden nicht weiter erörtert.

Lit.: H. RIEMANN, *Die Elemente d. mus. Aesthetik*, Bln u. Stuttgart o. J. [1900]; W. FISCHER, *Zur Entstehungsgesch. d. Wiener klass. Stils*, *StMw* III (1951); E. KURTH, *Grundlagen d. linearen Kontrapunkts*, Bern 1917; VL. HELFERT, *Zur Entwicklungsgesch. d. Sonatenform*, *AfMw* VII (1925); H. MERSMANN, *Angewandte Musikästhetik*, Bln 1926; A. HALM, *Beethoven*, Bln 1927; FR. BLUME, *Fortspinnung u. Entwicklung. Ein Beitrag z. mus. Begriffsbildung*, *JbP* XXXVI (1929); K. VON FISCHER, *Die Beziehungen von Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Straßburg u. Zürich 1948; A. SCHÖNBERG, *Fundamentals of Mus. Compos.* (entstanden seit 1937; dtsh. Ms. 1948), ed. G. Strang (mit L. Stein), London 1967.

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen

1979

HmT – 7. Auslieferung, Winter 1979/80