

bedarf“ und verweist auf die „an Siegele anknüpfende Arbeitshypothese [...], daß Verfahren der Proportionierung ein für Bach buchstäblich ‚grundlegendes‘ Mittel der formalen Disposition darstellen“ (S. 14).

Dem Problemkreis der Proportionsanalyse ist denn auch der umfangreichste Teil des breit angelegten Einleitungskapitels gewidmet, das die „methodische(n) und sachliche(n) Vorüberlegungen“ darlegt und „die prinzipielle Blickrichtung der Analysen“ (S. 13) erläutert. Nach detaillierten Ausführungen zu den Komplexen „Kadenz“ und „Tonartenordnung“ und deren Beziehungsgefüge erörtert der Verfasser ausführlich die „theoretischen Grundlagen der Proportionsanalyse“ – wohl wissend, daß dieses „Teilgebiet der Analyse [...] den meisten Widerspruch herausfordern dürfte.“ (S. 14). Da ich selbst zum Kreis derer gehöre, die diesem Verfahren mit einiger Skepsis begegnen, kann eine vorurteilsfreie Bewertung der betreffenden Teile der Arbeit kaum erwartet werden. So sei nur ein allgemeiner Eindruck, der sich auf Geutings Umgehensweise mit diesem Arbeitsinstrument bezieht, wiedergegeben: Diese ist bestimmt durch eine von apologetischem Eifer freie, insgesamt eher behutsame Argumentation, die auch Zweifel, Fragezeichen und ein Abwägen unterschiedlicher Möglichkeiten zuläßt („konkurrierende Gliederungsmöglichkeiten“, „mutmaßliche Proportionierung der Gesamtform“, „extreme Vieldeutigkeit der proportionalen Organisation“ u. ä.). Insgesamt erscheint mir das Proportions-Kapitel in Geutings Buch als das sachlich Ausgewogenste und Fundierteste, was zumindest die Bach-Literatur zu diesem Thema aufzuweisen hat. Die Überzeugungskraft der in den Analysen selbst gewonnenen Ergebnisse mag unterschiedlich bewertet werden. Für meine Begriffe wirkt ein Teil der Versuche, „verborgenen [...] Zäsurstellen“ (S. 162) und damit der Proportionierung einer Satzform auf die Spur zu kommen, allzu ‚angestrengt‘ (etwa bei dem versuchten Nachweis, daß „der formale Entwurf“ eines Satzes [BWV 1016/4] „offenkundig auf dem Zahlenwert 17 bzw. Vielfachen davon“ basiere; S. 188); andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, daß durch die auf die Proportionierung gerichteten Untersuchungen teilweise überraschende und bereichernde Einsichten in die Formdisposition eines Satzes vermittelt werden. Die Arbeitsstufen im analytischen Hauptteil der Arbeit folgen dem Plan, zuerst in je einem eigenen Kapitel die „beiden Standardtypen des Allegro-Satzes in den Bereichen Konzert (Kapitel II) und Sonate (Kapitel III)“ (S. 14) umfassend nach ihren formalen Bauplänen zu beleuchten und sich dann in einem abschließenden IV. Kapitel jenen Satzformen zuzuwenden, deren je spezifische Dispositionen und Setzweisen nach der These des Verfassers aus einer *gegenseitigen* gattungsübergreifenden Durchdringung von Konzertsatz- und Sonaten-Elementen (bei Einwirkung auch von Strukturmerkmalen der Tastenfuge) zu erklären sind.

Kapitel II richtet den Blick auf Bachs „Konzeptionen des Konzertsatzes“. Im Vorfeld der Formbetrachtung gibt der Verfasser (wie analog später auch im