

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit untersucht vier großdimensionierte Sonaten für Tasteninstrumente von drei Komponisten, die während Liszts erster Weimarer Zeit (1848-1861) seine Schüler waren.¹ Die Klaviersonaten von Rudolf Viöle (op. 1, 1855; im Folgenden VKS), Julius Reubke (1857; im Folgenden RKS) und Felix Draeseke (1862/3, umgearbeitet 1866/67; im Folgenden DKS) sowie die Orgelsonate Reubkes (1857; im Folgenden ROS) sind von jeher als Werke rezipiert worden, die ihre Entstehung dem Erscheinen von Liszts H-MOLL-SONATE (1852/53) verdanken.

Diese vier Werke sind die bedeutendsten Anknüpfungsversuche des Liszt-Kreises an den Impuls, den Liszts H-MOLL-SONATE der Gattung verschaffte. Doch schufen auch andere Liszt-Schüler Sonaten für Klavier. Der zweite Teil dieser Einleitung wird die Beschränkung der vorliegenden Untersuchung auf die genannten vier Werke rechtfertigen und feststellen, auf welchem Weg die vier Werke, in Umfang und Tonsprache Liszts H-MOLL SONATE vergleichbar, als einigermaßen homogenes Korpus ausgewählt wurden. Dort werden zu diesem Zweck umfangreiche Vorarbeiten zu Liszts Schülerkreis während seiner ersten Weimarer Zeit ausgewertet und die Ergebnisse einer ersten Durchsicht vieler handschriftlicher und gedruckter Sonaten des interessierenden Personenkreises resümiert. Zuvor informiert der erste Teil der Einleitung den Leser darüber, welche Fragestellungen an diese Werke herangetragen wurden und auf welche Weise Methoden zur Beantwortung dieser Fragen entwickelt wurden. Dabei ist zu klären, was die vorliegende Arbeit will und was sie nicht bietet.

¹ Vgl. die Artikel über »Viöle« in GROVE II, Bd. 26, S. 701 und MGG I, Bd. 13, Sp. 1691 sowie in MGG II, Personenteil, Bd. 17, Sp. 23f. – Zu Reubkes Leben und Werk vgl. CHORZEMPA 1971 und GAILIT 1995. – Zu Draesekes Leben und Werk vgl. GUTIÉRREZ-DENHOFF 1989, ROEDER 1932 I. und ROEDER 1937 II. – Zum Weimarer Schülerkreis vgl. BANHOLZER 2005, weitere Literaturhinweise dort.

Einige praktische Hinweise: Der Verfasser hat sich für die alte Rechtschreibung entschieden. Die Fußnoten beschränken sich weitgehend auf Literaturhinweise. Kommentierende Endnoten finden sich im Anhang der Arbeit. Auf diese Endnoten wird im Fließtext oder in den Fußnoten verwiesen: Die Endnoten der Einleitung beginnen mit →E 1, die folgenden Endnoten mit →1. Der Anhang enthält u.a. eine »Legende zur Taktzählung nach den Originalausgaben«, mit deren Hilfe die im Text vorkommenden Stellennachweise (wie z.B. »RKS 23«) leicht aufgefunden werden können.

Gegenstand, Methode und Gliederung

Grundsätzlicher Ansatz

»Die offensichtliche Vorbildlichkeit der Sonate Liszts fordert zu einem Vergleich beider Werke heraus«:² Dies ist der leitende Gedanke vieler bislang publizierter Analysen von Reubkes Sonaten. Es finden sich in solchen Arbeiten Kapitel über »Formal and Harmonic Influences of Liszt's B Minor Sonata on Reubke's Sonatas« und über »Formal Weaknesses in Reubke's Sonatas«. Immer wieder beschäftigten sich die Autoren mit einer Taxierung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen »meester en leerling«.³ Neuere Analysen von Michael Gailit und Stefan Keym betonten dagegen individuelle Züge der beiden Sonaten Reubkes.⁴ Aufschlußreicher als ein Abgleichen mit einem oder zweien von Liszts Werken erwies sich ein Bedenken der von Liszt ausgesprochenen ästhetischen Ideen, jedoch immer mit der kritischen Rückfrage, erstens: ob es wahrscheinlich ist, daß sich Reubke, Draeseke oder Violen gerade diese oder jene Maxime Liszts in diesem oder jenem ihrer Werke zu eigen machen wollten (welches Zeugnis legt die jeweils untersuchte Sonate davon ab?), zweitens: ob es nicht konkurrierende Ideen gibt (wie sehen deren Spuren in den untersuchten Sonaten aus?). Für die vier Werke war ein Betrachtungsansatz zu finden, der sie als das zu verstehen versucht, was sie sein wollen, der helfen kann, die Inten-

² WEYER 1969, S. 98.

³ MANWARREN 1994, S. 19ff. und 93f.; DE BACKER/MOORS 1992.

⁴ Vgl. GAILIT 1995, S. 8 sowie KEYM 1998, S. 36 und S. 46.

tionen des Komponisten aus dem Werk heraus zu erschließen bzw. das Werk aus Intentionen des Komponisten, die diesem anderweitig nachweisbar sind. Es mußte ein den Werken angemessenes Rezeptionsverhalten konstruiert und ein Fragenkatalog erstellt werden, der im analytischen Umgang mit den Werken Erkenntnisse zutage fördern konnte, die für das Verständnis der Intentionen des Komponisten relevant sind.

Die drei Hauptteile der vorliegenden Arbeit

I.) Der erste Hauptteil klärt die in der ästhetischen Theorie der Neudeutschen wurzelnden Voraussetzungen, die eine triftige Einordnung derjenigen analytischen Ergebnisse gewährleisten, welche die folgenden Teile der Arbeit erbringen. Viele Schriften Wagners, Liszts und seiner Schüler kreisen um das Verhältnis von Inhalt und Form sowie um die Notwendigkeit einer Reformation der Formgestaltung. Diese Fragen sind auch für die hier untersuchten Sonaten relevant. Soll Musik etwas mitteilen? Welche Inhalte sind mitteilenswert, welche mitteilbar? Unter welchen Bedingungen kann sich ein »geistiger« oder »poetischer« Inhalt in einer Komposition materialisieren? Da in der vorliegenden Arbeit Analyse betrieben wird – trotz allem, was sich prinzipiell gegen Analyse einwenden läßt⁵ –, soll zunächst ein Horizont für mögliche Analysen die Bedeutung klären, die einem analytischen Befund beizumessen ist. Kann aus der komponierten Substanz auf den Inhalt zurückgeschlossen werden? Welchen Sinn hat es, eine Sonatenhauptsatzform (→[E 2](#)) aus einer neudeutschen Sonate herauszudestillieren? Was für einen Sinn hätte es, eine Sonatenhauptsatzform aufzufinden, die nichts oder wenig mit den Begriffen zu tun hat, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts an diese Form knüpften?

In einem ersten Themenkomplex entwickelt der erste Hauptteil am zeitgenössischen Schrifttum vier Formkonzeptionen, die in den Manifesten der Neudeutschen mitunter gegeneinander ausgespielt werden: erstens die architektonische Form, die zufolge den Auslassungen der Neudeutschen den geringsten ästhetischen Wert beanspruchen darf; zweitens die organische Form, wo alles sich mit Notwendigkeit aus

⁵ Zu Wagners Vorstellungen von einem nicht durch »Kunstintelligenz« verbildeten Publikum →[E 1](#)

einem Keim, etwa einem Motiv oder Thema, entwickelt; drittens die poetisch bedingte Form in dem Stadium, wo ein bestimmter poetischer Gedanke hergebrachte Formanlagen (wie die Sonatenhauptsatzform) modifiziert, aber noch nicht völlig hinter sich läßt und zu einer (viertens) ganz und gar individuellen Form führt. Hier, in der für die neudeutsche Ästhetik maßgeblichen Formkonzeption, schafft sich der individuelle poetische Vorwurf eine völlig individuelle Form. In der individuellen Form wird aller tradiertes Ballast abgeworfen, die Schablone zerschlagen, zumindest in der Theorie. (Der poetische Gedanke mag in einem Programm angedeutet sein wie in ROS, der Kenntnis des Publikums vorenthalten worden sein wie in DKS, wo das Programm vom Komponisten vermutlich bei der Drucklegung gestrichen wurde, oder der poetische Gedanke bleibt gänzlich das Geheimnis des Komponisten, wie in den anderen beiden Sonaten.) Bei der Erörterung dessen, was sich, im Bereich der reinen Instrumentalmusik, für die Neudeutschen mit dem Begriff einer individuellen, inhaltsgezeugten Form verbindet, wird in der Entstehungszeit der Sonaten nach Modellen gesucht für ein Aufspüren der Zusammenhänge zwischen ästhetischer Formtheorie und analytisch gewonnenen Einsichten. Diese Diskussion beginnt mit einer Untersuchung von Liszts Berlioz-Schrift, Liszts Rechtfertigung und ästhetischer Grundlegung der Programmmusik. Als solche ist die Schrift besonders für eine Annäherung an ROS von entscheidender Bedeutung. Die Sekundärliteratur hat bislang kaum die komplexe Argumentationsstruktur dieses fundamentalen Textes gewürdigt. Liszt entwirft eine künftige Koexistenz zweier ästhetisch gerechtfertigter Gattungen der (orchestralen) Instrumentalmusik: zur älteren »spezifisch musikalischen Symphonie« tritt die neuere, von Liszt propagierte »Programm-Symphonie«. Liszt charakterisiert diese beiden Gattungen und grenzt sie gegeneinander ab, sieht aber eine poetische Grundhaltung als verbindendes Merkmal beider. Die von mir vorgeschlagene Lesart erlaubt es, die beiden von Liszt charakterisierten Gattungen als idealtypische, äußere Endpunkte einer breiten Skala möglicher neudeutscher Instrumentalmusik (orchestral oder nicht) zu verstehen. Auch die vier in der vorliegenden Arbeit untersuchten Sonaten finden ihren jeweils unterschiedlichen Platz innerhalb dieses Spektrums. Liszts Ausführungen bieten vielfältige Anregungen zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen poetischer Motivation und kompositorischer Ausführungen von Werken zwischen den Polen dieser Skala. Erst diese Lesart ermöglicht auch die Erkenntnis, daß Draeseke's Analysen der SYMPHONISCHEN DICHTUNGEN Liszts genau hier anknüpfen und das Lisztsche Anschauungsmodell ausdifferenzieren. Die Diskussion dieses Themenkomplexes steuert schließlich

darauf zu, wie Draeseke aus den Ergebnissen seiner musikalisch-technischen Analysen die ästhetische Erkenntnis dieser Werke speist. In diesem Sinn stellen Draesekes Analysen ein mögliches Leitbild für die Analysen im zweiten und dritten Teil der vorliegenden Arbeit dar. Vor dem so erarbeiteten Horizont könnte ein Werk dann untersucht werden, von »den drei wesentlichen Elementen« der Musik her: »Rhythmus, Melodie, Harmonie«,⁶ wobei der Zergliederung das Ziel einer Synthese der Ergebnisse von vornherein bewußt zu sein hätte.

Ein zweiter Themenkomplex innerhalb des ersten Hauptteils der vorliegenden Arbeit erörtert Voraussetzungen der im zweiten Teil der Arbeit durchgeführten Spezialanalysen, die auf das Element der Harmonik beschränkt werden. Diese Beschränkung läßt sich rechtfertigen aus der Überzeugung der damaligen Protagonisten, daß sich auf diesem Gebiet die umwälzendsten Neuerungen vollzogen, aber auch aus den Konsequenzen, die aus der harmonischen Analyse im dritten Teil dieser Arbeit für die Formbetrachtung gezogen werden. Die Grundlegung der Voraussetzungen solcher harmonischer Spezialanalysen wird dadurch begünstigt, daß Draeseke selbst in eine Kontroverse verwickelt war, die 1860/61 in den deutschen musikalischen Blättern ausgetragen wurde. Brendel hatte in der NZfM einen Preis ausgelobt für eine »Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik«. Das preisgekrönte Harmoniesystem von Carl Friedrich Weitzmann löste eine heftige Debatte über die von diesem bevorzugten Theoretiker des Liszt-Kreises aufgestellten Thesen aus. Die Weitzmann-Kontroverse kann als methodischer Ausgangspunkt offenlegen, in welchem Maß die neudeutschen Avantgardisten die Aufhebung der Tonart propagieren und welchen Überbau sie für diese Forderung mobilisieren. Die Diskussion der Kontroverse zeigt auch, wie die Idee einer einheitlichen Gesamttonart im Schatten der Forderung nach Aufhebung der Tonart überlebt bzw. neu definiert wird.

II.) Im zweiten Hauptteil der Arbeit wendet sich das Erkenntnisinteresse, nach dieser Exposition von Möglichkeiten, Problemen und Voraussetzungen eines analytischen Zugangs, den zu untersuchenden Werken zu. Hier stehen die mannigfaltigen Schattierungen zur Diskus-

⁶ LISZT 1855: Haroldsymphonie, NZfM (43), S. 28.

sion, die eine fortschrittliche Harmonik dem individuellen Ausdrucksbedürfnis der Komponisten ermöglicht. Die Frage nach einem »geistigen« oder »poetischen« Inhalt wird in den Analysen ausgeklammert, aber der Versuch einer möglichst differenzierten Erkenntnis des Materials und seiner Benutzung soll vor allem als Grundlage für ein Erfassen des möglichen Inhalts verstanden werden. Im Bereich der Harmonik wird also die materielle Seite der Komposition durchgearbeitet. Damit ist die Hoffnung verbunden, durch genaues Erfassen der Komplexität des Materiellen dem ideellen Inhalt näherzutreten. Es sollen Denkopoperationen der Komponisten freigelegt werden, die sich genau an jene »Toncombination[en]« hefteten, wo durch die »Mittel der Tonkunst« ... »der Geist zur Erscheinung kommt.«⁷ Von dieser materiellen Erscheinungsweise des Geistigen zu reden erscheint sinnvoller, als sich »über das aussprechen zu wollen, was deswegen Musik geworden war, weil es sich nicht aussprechen läßt.«⁸

Um zu verstehen, was bezüglich der avantgardistischen Harmonik in der Weitzmann-Kontroverse verhandelt wurde, mußte zuerst durch ein intensives Studium der zeitgenössischen Harmonielehren und ähnlicher Quellen etwa bis in die Zeit vor dem ersten Weltkrieg die Terminologie der Zeit, ihre systematische Denkweise erschlossen werden. Die zweite (schwierigere) Aufgabe bestand darin herauszufinden, ob und wo die verhandelten Probleme in den Sonaten überhaupt vorkommen. Auf dem Weg zu einem Verständnis des Entwicklungsstadiums der avantgardistischen harmonischen Praxis in den untersuchten Sonaten bestand schließlich die dritte Aufgabe in der systematischen Sammlung und Ordnung der vorkommenden Phänomene. Es mußten Klassen gebildet werden, und zwar nach Maßgabe der Terminologie, der Systematisierungsmöglichkeiten und des Problembewußtseins, das aus dem Studium der zeitgenössischen Quellen abgeleitet werden konnte. Man könnte das Resultat als eine imaginäre Harmonielehre bezeichnen, zusammengestellt erstens aus der Kenntnis älterer Harmonielehren und der Diskussion um die avantgardistische Harmonik sowie zweitens gemäß dem daraus entwickelten Verständnis der harmonischen Praxis der vier Sonaten. Es wäre sozusagen die hypothe-

7 BRENDDEL 1860: Vorstudien zur Aesthetik der Tonkunst, S. 106.

8 WAGNER 1857: Liszts Symphonische Dichtungen, S. 23.

tische Rekonstruktion einer Harmonielehre, wie sie von Reubke, Draeseke oder Viöle bei der Ausarbeitung dieser Kompositionen mitgedacht worden sein könnte.

Die Präsentation des untersuchten Materials unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von der Anordnung systematischer Harmonielehren des 19. Jahrhunderts: Dort wird vom Einfachen zum Zusammengesetzten fortgeschritten, also von der Erörterung der Klänge und Akkordformen zu einfachen und schließlich zusammengesetzten Harmonieschritten. Die vorliegende Arbeit kehrt diese Reihenfolge im Interesse des Lesers um und führt ihn von der Erörterung größerer Zusammenhänge zur Betrachtung immer kleinerer Bausteine. Die Präsentation des untersuchten Materials ordnet sich also einem objektiven und systematischen Kriterium unter.

In einem ersten Kapitel werden die großformalen Pfeiler der Modulationspläne herausgearbeitet. Das erlaubt dem Leser, sich einen (im dritten Hauptteil zu vertiefenden) ersten Überblick über die Formteile der Sonaten zu verschaffen. Es macht ihn mit den Verfahrensweisen vertraut, die eine Einheit der Tonart garantieren sollen, wogegen die nachfolgenden Kapitel vorwiegend Kunstgriffe beschreiben, mit denen die tonale Einheit gesprengt wird. Das zweite Kapitel wendet sich Organisationsformen avancierter harmonischer Gänge zu, die beide Tendenzen in unterschiedlicher Abmischung ausprägen: Meist nehmen sie ihren Ausgangspunkt bei Einheit stiftenden Fundamentschritten, die aber verfremdet werden, oder bei übergeordneten Linienzügen und hängen in diese linearen Zusammenhänge betont afunktionale Klangfolgen ein. Das dritte Kapitel faßt einzelne Harmonieschritte ins Auge, also Aufeinanderfolgen bloß zweier Akkorde. Die Diskussion der Weitzmann-Kontroverse ist stark auf solche isolierten Klangfortschreitungen fixiert. Daran offenbart sich das Interesse der Neudeutschen für den besonderen, charakteristischen Farbwert einzelner Klangverbindungen, der letztlich für die Darstellung eines poetischen Gehalts fruchtbar gemacht werden kann. Dieses Kapitel muß klären: in welchem Maß bestimmte Harmonieschritte die Einheit der Tonart untergraben, in welchem Maß solche Harmonieschritte in der Mitte des 19. Jahrhunderts schon gewöhnlich oder noch umstritten sind, wie diese Harmonieschritte beurteilt und gehört werden, schließlich: wo sie in den untersuchten Werken zum Einsatz kommen. Die Abschnitte des Kapitels sind nach der Komplexität der Ausgangsklänge einer Klangfortschreitung geordnet. Diese in der damaligen Theorie eingebürgerte Systematisierungsweise leitet sich von dem Auflösungsbedürfnis dissonierender Klänge her. Alternative Systematisierungsversuche werden von Weitzmann und Draeseke erwogen und in einem besonderen

Abschnitt dieses Kapitels erörtert. Es geht in den einzelnen Abschnitten des ganzen Kapitels keineswegs um das bloße Auffinden von so rubrizierten Akkorden, sondern um die Aufdeckung der Logik ihrer in den untersuchten Sonaten beobachtbaren jeweiligen Entstehung und Fortschreitung. Die harmonische Betrachtung findet schließlich ihre Grenze am einzelnen Zusammenklang selbst und das vierte Kapitel fragt nach der besonderen Charakteristik gewisser Zusammenklänge. Die charakteristische Wirkung einzelner Akkorde wird in hohem Maß vom Farbwert ihrer jeweiligen Fortschreitung überlagert und tatsächlich ist die neudeutsche Theorie mehr mit der Erörterung von Klangfortschreitungen beschäftigt als an einzelnen charakteristischen Dissonanzwirkungen interessiert. Am Ende der Abschnitte und Kapitel finden sich häufig Zusammenfassungen. Am Ende des II. Teils erscheint eine Generalzusammenfassung.

Innerhalb der Abschnitte, die sich aus dieser Anordnung ergeben, unterwerfe ich mich grundsätzlich einem dreischrittigen Verfahren: In einem ersten Schritt werden die zeitgenössische Theorie, die aktuelle Kontroverse der 1860er Jahre und deren Nachwirkungen auf die Probleme befragt, die sich mit einem bestimmten Akkord, einer bestimmten Harmoniefolge oder dergleichen verbinden. Womöglich wird nach dem zeitgenössischen Stand der kompositorischen Praxis gefragt, also: wer wagt was ab wann? Hieraus ergibt sich die Versuchsanordnung für eine Bestandsaufnahme dessen, was sich in den Sonaten konkret vorfindet. Im zweiten Schritt führe ich diese Befragung des Materials gewissermaßen wie ein naturwissenschaftliches Experiment durch. Der dritte Schritt besteht in der Auswertung des Befunds. Hier bestimme ich gegebenenfalls individuelle Auffälligkeiten oder Gemeinsamkeiten in der Materialbehandlung und versuche nach Möglichkeit eine Einordnung in die Geschichte der Kompositionstechnik.

In diesem zweiten Teil der Arbeit lassen sich viele einzelne Ergebnisse nachlesen, die zur Klärung des Verhältnisses zwischen allgemeinen Stilmerkmalen und individuellen Zügen der untersuchten Werke beitragen. Man gelangt zu einem besseren Verständnis der individuellen harmonischen Techniken und ihrer Wirkungen – dadurch wohl auch zu einer differenzierteren Wahrnehmung des von ihnen ausgedrückten poetischen Gehalts. Außerdem ergeben sich interessante Erkenntnisse zu zeitgenössischen Analysetechniken und zu deren Implikationen hinsichtlich des damaligen Hörverhaltens.

An dieser Stelle mag das angewandte Verfahren gegenüber zwei nicht von der Hand zu weisenden Einwänden gerechtfertigt werden:

a) Warum wurden neuere analytische Ansätze des 20. und 21. Jahrhunderts ausgeklammert? b) Muß die ineinander übergreifende Darstellung der Untersuchungen zur Musiktheorie des mittleren 19. Jahrhunderts und der analytischen Studien zu Sonaten der Lisztschüler den Leser nicht verwirren?

(a) Der erste Einwand macht geltend, daß die vorliegende Arbeit sich dem beschränkten Sichtvermögen einer historischen Theorie ausliefere, folglich blind sein müsse für alles, was diese Theorie nicht sah.

Zunächst versteht sich die vorliegende Arbeit als Beitrag auf dem Weg zu einem besseren Verständnis der untersuchten Werke und benimmt niemanden die Möglichkeit andere Analysetechniken an diesen Werken zu erproben. Doch erschien zuallererst geboten herauszufinden, was die Theorie des 19. Jahrhunderts überhaupt in den Blick bekommt. Die Sekundärliteratur zeigt, daß dies bislang keineswegs feststand. Die Beschränkung auf diese Fragestellung ist auch eine pragmatische, genauso wie die Beschränkung der analytischen Spezialuntersuchungen auf das harmonische Gebiet und die weitgehende Beschränkung der formalen Untersuchungen (im III. Teil) auf Beobachtungen, die in der harmonischen Anlage begründet sind.

Darüber hinaus gibt es starke innere Gründe für diese Entscheidungen: Daß die deutsche Analysetechnik des vergangenen Jahrhunderts auf motivisch-thematische Beobachtungen einseitig fixiert war, scheint inzwischen anerkannt zu sein. Die Sekundärliteratur zu Reubkes Sonaten von deutsch- wie englischsprachigen Autoren hat aufgrund dieser Fixierung und der unzureichenden Erfassung harmonischer Prozesse mit haltlosen Ergebnissen aufgewartet. Hier liefert die historische Theorie ein sichereres Fundament für formale Analysen. Es hätte nun durchaus nahegelegen, Ansätze der Schichtenanalyse oder der Neo-Riemannian Theory einzubeziehen, zumal diese an theoretischen Bemühungen des 19. Jahrhunderts anknüpfen und solche weiterentwickeln. Selbstverständlich sind von der Anwendung solcher Methoden wertvolle Einsichten zu erwarten. Mit ihrer Einbeziehung wäre jedoch die Gefahr verbunden gewesen, die terminologischen Schwierigkeiten, die sich aus der Untersuchung der verzweigten und keineswegs uniformen Theorie des 19. Jahrhunderts ohnehin ergaben, bis ins Unbeherrschbare zu multiplizieren. Im übrigen halten die Ergebnisse mancher Arbeit, die derartige Ansätze zur Anwendung bringt, einer Überprüfung nicht stand, weil auch ihnen das sichere Fundament fehlt, das die angeblich so beschränkte Theorie des 19. Jahrhunderts bereitgehalten hätte.

Natürlich muß die gewählte Methode (wie jede) auch an ihre Grenzen stoßen, so etwa dort, wo die Komponisten bei der Anwendung distanzierter Ordnungsprinzipien Neuland betreten, das von späteren Komponisten weiter bebaut und von nachfolgenden Theoretikern gründlicher untersucht worden ist.

Doch erschließt die gewählte Methode Erkenntnisfelder, die andernfalls verloren gegangen wären:

So legt erst die Kenntnis der zeitgenössischen Theorie frei, was den Zeitgenossen auf der einen Seite als geläufig und unbedenklich gilt und was ihnen auf der anderen Seite als Normverletzung auffällig ist. Ein Blick in die Sekundärliteratur zu Reubkes Sonaten zeigt, daß ohne Kenntnis der Theorie des 19. Jahrhunderts schnell das eine mit dem anderen verwechselt werden kann. Wenn sich nun z.B. zeigt, daß in der großen Mehrzahl der Fälle die übermäßigen Sextakkorde und ihrer Verwandten durchaus konform zur zeitgenössischen Theorie benutzt werden, so ist das nicht etwa kein Ergebnis: Dieses Ergebnis bestätigt im Gegenteil den Wert der zeitgenössischen Theorie und empfiehlt sie jedem, der bisher nicht sah, was sie sah. Außerdem besagt das Ergebnis, daß die untersuchten Sonaten ihre avantgardistischen Ambitionen eben nicht auf diesem Feld verwirklichen. Gleichzeitig kristallisieren sich auf diese Weise ganz wenige Fälle heraus, wo sich zeigen läßt, wie die Verfremdung der Norm zu ungewöhnlichen Klangfolgen führt.

Damit erlaubt die gewählte Methode erst den Nachweis derjenigen Phänomene, die den Zeitgenossen wirklich avantgardistisch erschienen. Sie klärt darüber auf, wessen die Verletzer der Norm eigentlich angeklagt wurden und was sie zu ihrer Verteidigung vorbrachten. Sie macht nachvollziehbar, wie sich Komponisten und Kenner über die neuen Klänge und Klangverbindungen Rechenschaft ablegten, wie sie die neuen Phänomene und Möglichkeiten ordneten, sie untereinander und mit älteren Verfahrensweisen verglichen und beurteilten. Sie zeigt, wie sich Komponisten Klarheit zu verschaffen versuchten über das, wonach sie zunächst intuitiv griffen, woran sie dann aber mit Bewußtsein feilten.

(b) Von einer Trennung der Rekonstruktion von Satzlehre und Musiktheorie des mittleren 19. Jahrhunderts auf der einen und der analytischen Studien zu den Sonaten auf der anderen Seite wurde abgesehen, denn eine solche Trennung hätte in der Darstellung zwei Fragmente übriggelassen von Untersuchungsgegenständen, die in der Konzeption der Arbeit eng aufeinander bezogen waren: Die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts hat weit mehr Gegenstände diskutiert als die hier erörterten und die durchgeführten Analysen beschränken sich auf einen

(wesentlichen) Teilaspekt der untersuchten Werke, konkretisieren also die vielen möglichen Analysen, deren ästhetischen Motivationshorizont der erste Teil der Arbeit eingrenzt. Die leitende Frage war nicht: »Was behauptet die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts?«, sondern: »Was kann die fortschrittliche Theorie des 19. Jahrhunderts zur Erkenntnis fortschrittlicher Werke dieser Zeit beitragen?« Diese Fragestellung mußte notwendig zur Verknüpfung beider Erkenntnisinteressen führen und daraus resultiert das dargestellte Untersuchungsverfahren. Die Art der Darstellung ist die notwendige Konsequenz von beidem.

III.) Im dritten Teil der Arbeit werden die Erkenntnisse, die aus der harmonischen Analyse zu beziehen waren, mit den ästhetischen Postulaten aus dem ersten Teil zusammengeführt. An den Klaviersonaten wird in einem ersten Themenkomplex demonstriert, wie die Harmonik für die im ersten Teil erarbeiteten, unterschiedlichen Prinzipien der Formgestaltung nutzbar gemacht wird. An der Orgelsonate wird im zweiten Themenkomplex gezeigt, wie Harmonie, Melodie und Rhythmus an der Verwirklichung einer individuellen Form mitwirken. Eine extensive Verankerung der terminologischen Werkzeuge der Formbeschreibung in einer historischen Dimension, wie ich es für das Gebiet der Harmonik unternahme, und eine vergleichbar intensive Behandlung des Rhythmus (einbegriffen der Syntax) als Teil der Formgestaltung sowie von deren Zusammenhang mit Melodik und thematischer Arbeit, bleiben zukünftigen Forschern vorbehalten. Ich habe im ersten Teil meiner Arbeit die Bedeutung der einzelnen Parameter und ihren Zusammenhang untereinander untersucht und in der ästhetischen Diskussion verankert. Die weitgehende Ausklammerung der thematischen Arbeit bedeutet aber keinen erheblichen Mangel, weil dazu (zumindest in Bezug auf Reubkes Sonaten) in der Sekundärliteratur eine Vielzahl faszinierender Beobachtungen gemacht wurde.⁹ Die vorliegende Arbeit bietet eine neue Sicht auf die Formgestalt der untersuchten Sonaten, welche die Einsicht in die thematischen Prozesse fundiert durch eine Einsicht in die formkonstitutive Rolle der Harmonik.

⁹ Vor allem von GAILIT 1995 und KEYM 1998. Zu DKS vgl. auch KEYM 2011, S. 11.

Während für die Spezialstudien im zweiten Teil, bezogen auf die untersuchten Werke, auf keine Vorarbeiten aufgebaut werden konnte,¹⁰ unterscheiden sich die Ergebnisse des dritten Teils von einer Vielzahl vorhandener Formdeutungen, und diese Differenz wird darzustellen und zu begründen sein. Dabei geht es darum zu verstehen, wie hinsichtlich der Behandlung der Harmonik lokale Ebene (frappierender Farbwert und charakteristische Wirkung einzelner Harmonieschritte) und formale Ebene (modulatorische Konstruktion) organisiert sind, wie beide Ebenen einander widerspruchsvoll bedingen und ergänzen. Fragen der thematischen Ableitung werden einbezogen, soweit sie für die harmonisch basierte Formdiskussion relevant werden, insbesondere bei der Darstellung des Zusammenwirkens architektonischer, organischer, individueller und poetisch motivierter Formgestaltung in ROS. Für dieses Werk wird am Ende auch angedeutet, wie, aufgrund der im dritten Teil erarbeiteten formalen Befunde und im Rahmen des im ersten Teil zur Ästhetik der individuellen Form Erarbeiteten, auf programmatische Absichten des Komponisten geschlossen werden kann. Dies geschieht mit großer Vorsicht und soll dem Leser die Freiheit seiner individuellen poetischen Auffassung nicht schmälern. Aus diesem Grund zieht die vorliegende Arbeit es vor, dem Leser im ersten Teil Werkzeuge für die poetische Deutung zu liefern, die Art ihrer Anwendung auf die diskutierten Werke dem Leser aber freizustellen.

Klärt also der erste Hauptteil Voraussetzungen der Analyse neudeutscher Instrumentalwerke, führt der zweite Hauptteil eine Analyse der vier Sonaten hinsichtlich ihrer harmonischen Sprache durch. Hier treten die vier untersuchten Werke auf den Plan, doch ist die Untersuchung nach systematischen Gesichtspunkten geordnet. Der dritte Hauptteil, der eine Formanalyse der vier Sonaten bringt, betrachtet nun jede einzelne Sonate als individuelles Werk und schlägt den Bogen zu den ästhetischen Diskussionen des ersten Hauptteils.

¹⁰ DE BACKER/MOORS 1992 bringen gerade einmal zweieinhalb Seiten zu »enkele harmonische wendingen« in Reubkes Orgelsonate. Die Arbeit von NA 1997 kam hier überhaupt nicht in Betracht, da sie über eine rein abbildende Bezifferung von Harmoniefolgen nicht hinausgeht.