

positionen von Konzerten und vor allem Ouvertüren passen, sei dahingestellt, muß jedenfalls von Fall zu Fall im einzelnen untersucht werden — und dies innerhalb des Gesamtzusammenhanges von Überlieferung, Verwendungsmöglichkeit und stilistischer Besonderheit sowie im Kontext des sich wandelnden Selbstverständnisses Bachs als Komponisten.

Annäherung und Widerspruch. Grieg-Rezeption im Schaffen Karg-Elerts

von Thomas Schinköth, Leipzig

Vorbemerkung

Das 1843 gegründete Leipziger Konservatorium erlangte im 19. Jahrhundert internationale Bedeutung. Schon kurze Zeit nach seiner Eröffnung galt es für künftige Musiker vieler Länder als Anziehungspunkt. Unter den ausländischen Studenten bildeten die Norweger bis 1883 mit 113 Immatrikulierten eine gewichtige Gruppe¹. Im Zusammenhang mit Grieg ist in der musikhistorischen Literatur auf Bedeutung und Folgen der „Leipziger Schule“, deren Klassen sich alsbald zu Zentren sorgfältig behüteter Traditionen festigten, für die norwegische Kunstentwicklung hingewiesen worden². Dagegen scheint nahezu unbeachtet, daß zum Teil intensive und fruchtbare Impulse im ersten Drittel unseres Jahrhunderts in umgekehrter Richtung wirkten, also von Skandinavien auf Leipzig, von Edvard Grieg, Johan Svendsen und Christian Sinding — mit unterschiedlichem Gewicht — auf Walter Niemann (1876—1951), Sigfrid Karg-Elert (1877—1933) und, bedingt, Wilhelm Weismann (1900—1980). Neben einer allgemeinen Empfänglichkeit der Leipziger für die skandinavische Ausdruckskunst sind deutliche Unterschiede hinsichtlich Tendenz und Wirkung der Rezeption zu bemerken. Während Niemann als Komponist nordische Bezüge vor allem durch Satzüberschriften, Titel und programmatische Vorwürfe suggerierte und dabei über vage Äußerlichkeiten kaum hinausgelangte (wesentlich dagegen sind Niemanns historische Erörterungen), waren für Karg-Elerts kompositorische Entwicklung norwegische Handschriften, namentlich Werkkriterien Griegs, neben einer Fülle anderer Einflüsse, von stilprägender Relevanz.

Karg-Elert besaß, in jungen Jahren mehr spontan und widersprüchlich als im letzten Lebensjahrzehnt, die Neigung, Ausdrucksmittel verschiedener Komponisten anzunehmen. Absicht der Näherung war es, mittels analytischer Brille über ‚Vorbilder‘

¹ 1883 wurde in Oslo durch Ludvig Mathias Lindeman und dessen Sohn Peter Lindeman das erste Konservatorium eingerichtet. Damit nahm der Zustrom norwegischer Studenten in Leipzig ab.

² Vgl. Joachim Reisaus, *Grieg und das Leipziger Konservatorium. Untersuchungen zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre*, Diss. Leipzig 1988.

musikalische Zeit-Raum-Dimensionen zu bewältigen. Aus vielerlei stilistischen Mitteln der älteren und jüngeren europäischen Musik fügte sich ein ‚vermischter Geschmack‘, der konträre Züge annehmen konnte. Bei Griegs Klavierwerken, vor allem den *Lyrischen Stücken*, beobachtete Karg-Elert, quasi als komponierender Essayist, Kriterien der Formbeherrschung, des äußerst sparsamen Umgangs mit motivischen Impulsen. Am überzeugendsten gelangen in dieser Hinsicht einsätzigte Arbeiten für Tasteninstrumente: sowohl bei Karg-Elert als auch bei Grieg. Deutliche Affinität zu Ausdruckshaltungen, die gemeinhin mit „impressionistisch“ bezeichnet werden, rückte Karg-Elert ab von der für Leipzig schwerwiegenden Reger-Nachfolge³. Er wurde sogar zum Außenseiter der behüteten städtischen Kompositionstradition, indem er sich, besonders mit der Absicht klangfarblicher und harmonischer Sensibilisierung und Eigenwilligkeit, von César Franck, Felix Alexandre Guilmant und Alexander Skrjabin inspirieren ließ, das in Frankreich zu Ansehen gelangte Kunstharmonium als Soloinstrument wählte oder sich für Schönberg interessierte.

Bis 1920 entstandene Werke bereiteten hinsichtlich ihrer stilistischen Einordnung erhebliche Schwierigkeiten. Es ist wesentlich einfacher, kompositorische ‚Ahnen‘ zu benennen, die (von Stück zu Stück häufig mit unterschiedlicher Akzentuierung) Pate gestanden haben. Erst im letzten Lebensjahrzehnt gelangte Karg-Elert zu stilistischer Abgeklärtheit: Diese läßt fast den Eindruck eines (vorbildlosen) eigenen Stils aufkommen.

Grieg und Karg-Elert: Biographische Spurensuche

Daß Karg-Elert zeitlebens eine zwar schwankende, jedoch niemals versiegende Verbundenheit zur Person und zur Kunst Griegs empfunden hat, ist nicht zuletzt auf verwandte psychische und physische Veranlagungen zurückzuführen. Wenn Karg-Elert 1903 Griegs „höchst merkwürdiges Doppelwesen“ beschrieb⁴, so bemerkte er ein Phänomen, das ihn selbst immer wieder in Spannungen versetzte und zu tiefen inneren Widersprüchen führte. „Täglich erlebte ich an mir den Kampf meiner Doppelnatur, dem Erbteil meiner ausgesprochen polar gerichteten Eltern; sei es in religiösen, politischen oder künstlerischen Angelegenheiten“⁵.

Wie bei Grieg führte eine ungewöhnlich früh ausgeprägte Sensibilität schon in Kinderjahren zu erheblichen Konflikten mit der Lebenswelt. Als Schüler galt er als die „stete Not“ seiner Lehrer, als zwar „begabter, aber fauler und ständig unaufmerksam“, gar als „einer der schwer zu erziehendsten Schüler“⁶. Mehrmals war ihm die Suspendierung vom Unterricht wegen „ungebührlichen“ Verhaltens angedroht worden. Im Alter von 15 oder 16 brach er freiwillig die Schule ab, da er die Forderungen (oder war es Zucht?) nicht mehr ertragen konnte. (Ähnliche Eindrücke werden in Griegs Lebenserinnerungen geschildert⁷.)

³ Vgl. Günter Hartmann, *Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert (1877–1933)*, Bd. 2, Bonn 1985, S. 660 und 662.

⁴ Sigfrid Karg-Elert, *Edvard Grieg. Biographisch-kritische Skizze*, in: *Die Musik-Woche* 1903, S. 226ff.

⁵ Paul Schenk, *Sigfrid Karg-Elert. Eine monographische Skizze mit vollständigem Werkverzeichnis*, Leipzig [o. J.], S. 6.

⁶ Hartmann, Bd. 1, S. 44.

⁷ Vgl. Reisaus.

Die Folgen der Geschehnisse und Empfindungen in den jungen Jahren, zu denen auch die ständige Rastlosigkeit im Elternhaus gehörte, waren zeitlebens akut: Zu einer ausgeglichenen, mit sich einigen Natur vermochte sich der Künstler nie zu entwickeln. Daraus resultierte, wie bei Grieg, die Neigung, mit biographischen Fakten spontan und willkürlich umzugehen, Akzente zu verschieben, Zusammenhänge und Details zu manipulieren. Klärende Dokumente, die die spärlichen und unzuverlässigen Aussagen revidieren oder wenigstens erhellen könnten, fehlen, sind verlorengegangen, nicht auffindbar oder schwer zugänglich⁸. Karg-Elert hat diese Situation selbst heraufbeschworen, beaufsichtigte er doch die Entstehung der meisten zu Lebzeiten gedruckten Arbeiten, wenn er sich nicht gar als — ungenannter — Mitautor an der eigenen Lebensbeschreibung beteiligt hatte⁹. Kaum ein Faktum kann ohne Kommentar, ohne Einschränkung wiedergegeben werden. So bedürfen auch jene Überlieferungen, die Karg-Elerts Beziehungen zu Grieg betreffen, wägender Distanz.

Bereits Zeitpunkt und Hintergründe der ersten Begegnung des Norwegers und des jungen Wahlleipzigers sind lediglich zu mutmaßen: Sie fand in der Messestadt offensichtlich noch vor der Jahrhundertwende, wahrscheinlich 1896¹⁰, statt, möglicherweise durch Vermittlung Carl Reineckes¹¹. Grieg soll sich Kompositionen des gerade Zwanzigjährigen angesehen und diese mehreren Musikverlagen angeboten haben. Es ist aber auch gut möglich, daß sich Karg-Elert bei der Korrespondenz mit Verlegern (unbefragt?) nur des Namens Griegs bedient hatte¹². Eine andere Überlieferung besagt, Grieg habe eine Reihe eigener Klavierwerke mit Karg-Elert studiert, angetan von dessen pianistischen Fähigkeiten: Genannt werden die *Ballade* op. 24 von 1875/76, das *Klavierkonzert a-moll* und die *Kammermusiken mit Klavier*¹³. Darüber hinaus soll Grieg dem jungen Künstler geraten haben, „sich ausschließlich der Komposition zu widmen“, also „Komposition als Hauptfach, das Klavier als Nebenfach zu betreiben“¹⁴.

In diesem Zusammenhang wird gern auf einen sich anbahnenden Bruch mit dem seinerzeit keineswegs unbekanntem Franz-Liszt-Schüler Alfred Reisenauer (1863—1907) hingewiesen, der Karg-Elert „einseitig auf pianistisches Studium“ weisen wollte¹⁵. Dem steht die Mitteilung gegenüber, daß Karg-Elert Reisenauer frühestens 1900 kennenlernte, als dieser ihn, nach öffentlichem Vorspiel des Griegschen *Klavierkonzertes* am Leipziger Konservatorium, in die neugegründete Meisterklasse in Magdeburg aufnahm¹⁶. Möglich wäre allerdings auch, daß die erwähnte, vermutlich durch Reinecke zustande gekommene Begegnung von Grieg und Karg-Elert nicht 1896, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt, um 1900/01 stattgefunden hatte. Ebenso wenig nachweisbar bleibt Griegs vermeintlicher Vorschlag, Karg-Elert solle seine Vor-

⁸ Eine kritische Auseinandersetzung mit den biographischen Fakten leistet Hartmann.

⁹ Kargs Mitwirkung ist vor allem bei folgenden Schriften erwiesen: Schenk, *Monographische Skizze*; Hans Avril, *Verzeichnis der Werke von Sigfrid Karg-Elert mit einer monographischen Skizze*, Berlin 1908.

¹⁰ 1896 weilte Grieg mehrere Male in Leipzig, wo er u. a. mit Johannes Brahms zusammentraf.

¹¹ Unter Carl Reineckes Leitung wurden mehrere Werke Griegs im Leipziger Gewandhaus aufgeführt.

¹² Vgl. Hartmann, S. 50ff. und Schenk, S. 12.

¹³ Schenk, S. 11

¹⁴ Ebda. und Hartmann, S. 48.

¹⁵ Schenk, S. 11

¹⁶ Vgl. Hartmann, S. 48 und dazugehörige Anmerkungen.

namen in „nordische Schreibweise“ verändern, um „semitischem Verdacht“ zu begegnen¹⁷. Gesichert ist lediglich, daß sich Karg-Elert ab 1901 Sigfrid (statt: Siegfried) schrieb.

Neben biographischen Aussagen setzen bestimmte Wertungen, die sich in Karg-Elerts Lebensbeschreibungen finden, kritischen Abstand voraus. Gern hat der Komponist einige seiner bis 1910 entstandenen Werke (darunter die *Sieben skandinavischen Weisen* op. 28 und die *Charakteristischen Stücke* op. 32) als „Grieg-Plagiate“ bezeichnet, die er sogar für nichtig erklären wollte. Er ging noch weiter: Über Paul Schenk ließ er 1927 mitteilen, er könne „heute Grieg seiner Primitivität wegen leider nicht mehr ausstehen“. Im gleichen Atemzug wurde die Aussage relativiert. Karg-Elert habe niemals vergessen, „wieviel er musikalisch oder persönlich diesem Meister [Grieg]“ verdanke, „der ihm das wahre Wesen der Komposition als »Ausdruck einer sich selbständig fühlenden Persönlichkeit« offenlegte und ein tiefgehendes Studium der bisher stark vernachlässigten Klassiker nahe legte“¹⁸.

Ein Bruch mit dem Norweger hat in Wirklichkeit nie stattgefunden. Karg-Elert hat von Grieg, seinen kompositorischen und wörtlichen Äußerungen, das Wesentliche und Entscheidende erfahren, das Größe und Bedeutung eines kreativen Künstlers ausmacht: Eigenwilligkeit, auch wenn diese über einen ‚vermischten Geschmack‘, über stilistische Mittel anderer Komponisten erworben wurde.

Exkurs: Leipziger Grieg-Rezeption

Daß sich Leipzig zwischen 1880 und 1930 zu einem führenden deutschen Zentrum der Grieg-Rezeption entwickeln konnte, ist wesentlich auf das Wirken des Musikverlegers Max Abraham (1831—1900) zurückzuführen¹⁹. Beginnend 1863 mit den *Vier Klavierstücken* op. 1, ließ er die wesentlichen Kompositionen des Norwegers bei C. F. Peters drucken. 1889 wurde ein Generalkontrakt abgeschlossen, der dem Peters-Verlag das Erstveröffentlichungs-Recht der Werke Griegs sicherte. Durch Abrahams Verbindungen, Vermittlungskünste und Überzeugungskraft kamen jedoch auch wichtige Aufführungen Griegscher Kompositionen zustande: in der Leipziger Alberthalle und im Gewandhaus (darunter 1887 und 1888 die Uraufführungen der *Klaviersonate* op. 45 und der ersten *Peer-Gynt-Suite* op. 46), aber auch in Konzertsälen vieler anderer europäischer Städte. Zu bedeutenden, in Leipzig wirkenden Künstlern unterhielt Grieg, von Abraham eingeführt, fruchtbare Kontakte (etwa zu Arthur Nikisch, Heinrich von Herzogenberg, Julius Klengel).

In Leipzig tätige Musikschriftsteller legten im erwähnten Zeitraum grundlegende Interpretationen und Entwicklungsbeschreibungen skandinavischer Tonkunst vor. Zu nennen sind vor allem die Schriften von Walter Niemann: *Die Musik Skandinaviens* (1906); *Grieg* (mit Gerhard Schjelderup, 1908); *Silbelius* (1917); *Die nordische Klavier-*

¹⁷ Ebd., S. 50 und 804. Vgl. dagegen Schenk, S. 11

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Vgl. Hella Brock, *Edvard Grieg*, Leipzig 1990, S. 340ff. und *Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters 1866—1907*, hrsg. von Elsa von Zschinsky-Troxler, Leipzig 1932.

musik (1918)²⁰. Hermann Kretzschmar zeichnete als Herausgeber von Werken Griegs bei C. F. Peters verantwortlich; außerdem nahm er Kompositionen des Norwegers in seinen *Führer durch den Konzertsaal* auf²¹. Karg-Elert schrieb 1903 für die *Musik-Woche* biographische und analytische Skizzen über Grieg und Sinding²², die vor allem interessante Ansätze stilistischer Charakteristik bieten. Auch Weismanns Artikel über die Liedkunst Griegs, 1932 in der *Zeitschrift für Musik* gedruckt, bringt aufschlußreiche stilistische Analysen und emotionale Deutungen zur musikalischen Handschrift des Norwegers²³.

In den ersten drei Dezennien unseres Jahrhunderts entstanden in Leipzig verstärkt Kompositionen, deren Ausdrucksabsichten, bisweilen allerdings mit der Gefahr der Veräußerlichung, skandinavischem ‚Stimmungskreis‘ verpflichtet wurden. Die Vorstellungen von dem ungewöhnlich anziehenden Nordischen trafen sich im „Tief-Schweremütigen“, „Melancholischen“, „Mystisch-Träumerischen“²⁴. Werktitel, Satzüberschriften und programmatische Vorwürfe sollten jeden Zweifel an der imaginären Quelle zerstreuen. „Im düstren, schweren Ton einer nordischen Ballade“ stellte sich der Komponist Niemann den zweiten Satz seiner *Nordischen Sonate* op. 75 vor. Ähnliche Assoziationen wollte er mit der *Nordischen Heide* aus den *Balladen* op. 81 wecken, deren Klangfarbe „nordisch düster und schwer“ zu wirken habe. Dem Stück vorangestellt ist zudem eine „poetische Idee“: „Das düstere Grauen einer unheimlichen Mordstelle unterbricht die Erinnerung an altes frohes Jagdleben“²⁵. Karg-Elert überschrieb die achte seiner „leichten, instruktiven Charakterskizzen“ aus dem *Dekameron* op. 69 mit *Conte norvégien*²⁶. 1903 bereits hatte er als op. 32 eine Folge *Charakteristischer Stücke* mit den Teilen *Nachruf*, *Fabel*, *Finnmärkische Tanzweise*, *Nordlicht*, *Gnom*, *Schnitter*, *Epos* veröffentlicht und ein Jahr später als op. 28 die *Sieben skandinavischen Weisen*.

Grieg und Karg-Elert: Analytische Spurensuche

Halling

Die norwegischen Bauertänze waren zur Zeit Griegs „nicht bereits etwa zu bloßen Formtypen herabgesunken“, sondern sie lebten „noch in allen Tälern und entlegenen Sennhütten“. Zu ihnen wurde „wirklich getanzt, [. . .] mit Ausdauer und unter erschwerenden Umständen“²⁷. Der *Halling*, dessen Name von dem südnorwegischen

²⁰ Sämtlich bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

²¹ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, bes. Bd. 1, Leipzig 1919, S. 502ff. und Bd. 2/1, S. 443 sowie Fortsetzung durch Hans Mersmann, *Die Kammermusik*, Bd. 4, Leipzig 1930, S. 20ff.

²² Karg-Elert, *Edvard Grieg. Kritisch-biographische Skizze*, in: *Die Musik-Woche* 1903, S. 299f.; ders., *Christian Sinding. Biographie und Erläuterung seiner Werke*, ebda., S. 359ff.; ders., *Gottfried Grunewald. Eine kritische und biographische Skizze*, ebda., S. 306ff.

²³ Wilhelm Weismann, *Edvard Grieg als Liederkomponist*, in: *ZfM* 9 (1932), S. 765ff.

²⁴ Walter Niemann, *Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart*, Leipzig 1906, S. 6f.

²⁵ Edition Peters No. 3752, 2. Umschlagseite.

²⁶ *Dekameron. Eine Suite (a-moll) von zehn leichten, instruktiven Charakterskizzen für Klavier zu 2 Händen mit genauer Vortrags-, Fingersatz-, Pedal- und Metronom-Bezeichnung*, Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich [o. J.], S. 18f.

²⁷ Niemann, *Die Musik Skandinaviens*, S. 61.

Hallingdal herrührt, hatte wie der *Springtanz* elementare Bedeutung. Er galt als „Kraft- und Gewandtheitsprobe des Burschen“, der ein ebenso strenges wie kompliziertes Tanzreglement zu befolgen hatte. „Gemütlich im gehenden Schritt beginnt er, plötzlich schnellt er empor, dreht sich, mit einem Fuße an die Dachbalken stoßend, in gewaltigem Luftsprung herum und, in Position auf einem Beine herabfallend, kauert er sich, um sich selbst wirbelnd, auf einem Fuße, springt in die entgegengesetzte Zimmerecke und beginnt, wenn er noch Atem hat, von neuem“, schrieb Niemann 1906²⁸.

Grieg fand den *Halling*, als er ihn in drei Versionen in op. 38, 47 und 71 der *Lyrischen Stücke* aufnahm, noch in seiner bodenständigen Ausdruckskraft vor. Die melodischen und rhythmischen Impulse spiegeln unmanipuliert natürliche Vitalität. Der Komponist entlehnte sie, ohne zusammenhängend wörtlich zu zitieren, Ludvig Mathias Lindemans ab 1853 erschienener Sammlung älterer und neuerer, für Klavier bearbeiteter *Bergmelodien*²⁹.

Abgesehen von dem charakteristischen metrischen Zweimaß sind Griegs vermutlich zwischen 1880 und 1901 entstandenen *Halling*-Stücken bestimmte motivische Urzellen gemeinsam: 1. eine Sechzehntel-Achtel-Figur; 2. eine Sechzehntelgruppe; 3. eine zäsursetzende Achtel- bzw. Sechzehntelformulierung.

1. 2. 3. oder

Notenbeispiel 1

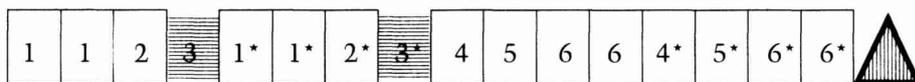
Die rhythmische und gestische Qualität dieser strukturellen Impulse bleibt weitgehend unverändert. Durch lineare oder imitatorisch versetzte Aufeinanderfolge der Urzellen, die hinsichtlich ihrer Tonhöhen-Strukturen (Intervallik, Bewegungsrichtung, Lage, Oktavbereich) sowie Artikulation und Dynamik gewandelt, nicht aber durch motivisch-thematische Arbeit entwickelt werden, entsteht motorischer Puls. Motivische Zäsuren gliedern diesen in strophenartige Klammern, bei op. 38 Nr. 4 von 16 + 12 + 4 Takten (Vgl. die Abbildung, S. 30.).

Während Grieg in der skizzierten frühesten der drei *Halling*-Versionen die motivischen Impulse, imitatorisch und gespiegelt, der linken und rechten Hand zugeordnet hat, erhält bei op. 47 Nr. 4 allein die Oberstimme eine melodisch-rhythmische Profilierung durch die obengenannten Urzellen.

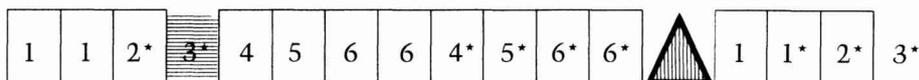
²⁸ Ebda., S. 61f.

²⁹ Ludvig Mathias Lindeman, *AEldre og nyere Norske Fjeldmelodier samlede og bearbejdede for Pianoforte*, 14 Hefte, Kristiana 1853ff. Eine ergänzende Reprint-Ausgabe erschien Oslo 1983.

Takt: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17/18



Takt: 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31/32 33 34 35 36



Unterschiedliche Ziffern markieren Motivbildung von unterschiedlichem Tonhöhen-Ausgangspunkt

* gibt Oktavierung (Veränderung des Oktavbereichs) an

Allegro marcato

Allegro

Notenbeispiel 2: Grieg, *Halling*, op. 38 Nr. 4; Grieg, *Halling*, op. 47 Nr. 4

(Aus EP 3100a. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Die fortlaufend sich abspulenden, verschieden zusammengesetzten und in einzelnen Gliedern transportierten Impulsketten werden an drei Stellen durchbrochen. Dadurch entstehen wiederum strophische Klammern, ohne daß aber motivisch-thematische

Arbeit stattfindet. Trotz dynamischer Reduktion nimmt die Bewegung gegen Ende an Intensität zu: Die motivischen Impuls-Kombinationen werden zu mehrtaktigen Sechzehntel-Folgen verdichtet, bis der motorische Sog nach kurzem Ritardando abbricht. Unterlegt ist die Oberstimme mit einem Bordunband, das durch regelmäßige, mit Hilfe von Vorschlägen verstärkte Neuansätze metrisch akzentuiert wird. Die Tonhöhe des Quintborduns bleibt während des gesamten Stückes konstant.

Der dritte *Halling*-Tanz aus den *Lyrischen Stücken*, op. 71 Nr. 5, erscheint zunächst als dramaturgisch komplizierteste Version: Er beginnt mit einem eintaktigen Vorhang und endet mit einem zweitaktigen Nachhang. Beide Floskeln sind durch Generalpause vom übrigen musikalischen Ablauf getrennt. Der eigentliche Hauptteil, der durch Wiederholung besonderes Gewicht erhält, wird außerdem von Rahmenabschnitten umgeben, deren Taktverhältnis dem ‚goldenen Schnitt‘ entspricht. Dennoch läßt sich das gesamte musikalische Geschehen, wie bei den vorangegangenen Versionen, auf die bekannten Urzellen zurückführen, die, einem Baukasten gleich, die Komposition speisen.

Der zweiten, transparentesten Variante (aus op. 47) verwandt ist die Aufspaltung in zwei Ebenen: in Bordunband (linke Hand) und Oberstimmen-Motivik (rechte Hand). Allerdings werden die Ostinati nicht mit unerbittlicher Konsequenz vom Anfang bis zum Ende geführt. Sie wandeln sich im Hauptteil, ohne ihre Intensität zu verlieren, in Intervallstruktur und Bewegungsrichtung, nehmen melodische Eigenschaften an, führen Impulse der Oberstimme fort. Punktierte Rhythmik schafft Konturen, die zugleich eine strukturelle Urzelle begründen, die in den ersten beiden *Halling*-Versionen noch nicht vorhanden ist und gleichermaßen die obere und untere Ablaufebene durchpulst.

The image contains four musical examples labeled 1 through 4. Example 1 is a single staff with a melodic phrase. Example 2 is a single staff with a similar melodic phrase but different rhythm. Example 3 consists of two staves, with the upper staff having a melodic line and the lower staff having a bass line, both with accents. Example 4 is a single staff with a melodic phrase and accents.

Notenbeispiel 3: Grieg, *Halling*, op. 71 Nr. 5 — Motivimpulse

(Aus EP 3100a. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Karg-Elerts 1904 als Nr. 2 der *Skandinavischen Weisen* veröffentlichte *Halling*-Komposition steht Griegs gleichnamigen Werken nahe. Die vier Urzellen werden, in ihrer charakteristischen Substanz unangetastet, aufgegriffen und ausgelotet. Motivisch-thematische Entwicklung findet auch bei Karg-Elert nicht statt. Dramaturgische Prozesse entstehen durch Impuls-Kombinationen, deren Bestandteile jedoch vielfältiger und in dichter Folge als bei Grieg gewandelt werden. Ostinati sind auf ein erdenklich kleines Maß beschränkt oder wenigstens ihrer Unerbittlichkeit entledigt, in den Unterstimmen etwa durch diatonische und chromatische Bögen. Motorische Be-

wegung wird gebrochen, erhält profiliertere Gestalt. So wird das gestische Gleichmaß aufeinanderfolgender charakteristischer Achtel-Sechzehntel-Motive gleich zu Beginn durch Krebsbildung erschüttert, wodurch sich der Eindruck struktureller Kurzgliedrigkeit verstärkt.

M.M. ♩ = 112.
Allegro grazioso.

Piano.

Notenbeispiel 4: Karg-Elert, *Halling*, Beginn

(Aus EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Die Krebsvariante findet sich bereits in den norwegischen Halling-Weisen, wie die Aufzeichnungen Lindemans beweisen, aber auch in Griegs op. 38.

Notenbeispiel 5: Lindeman, *Norske Fjeldmelodier*, Bd. I/2, *Halling*

Daß Karg-Elert die Veröffentlichungen des namhaften norwegischen Musikethnologen gekannt und studiert hat, ist zwar biographisch nicht ausdrücklich zu belegen, aber wahrscheinlich ob der analytischen Befunde: Die Sammlungen Lindemans waren um die Jahrhundertwende auch in Deutschland erreichbar und dem an skandinavischer Musik Interessierten geläufig. Niemann, der mit Karg-Elert und Grieg bekannt war, hat zudem in seinen Abhandlungen über norwegische Kunst auf sie aufmerksam gemacht³⁰.

³⁰ Niemann, *Musik Skandinaviens*, S. 59.

nordischer Empfindungs- und Ausdruckswelt ist nicht identisch mit dem Traditionsverständnis eines Komponisten, der in Norwegen und damit in und mit einem bestimmten Kulturkreis aufwuchs und dort wesentliche Lebenszeit verbrachte.

Nachruf

Spätestens 1903 komponierte Karg-Elert, in der Tonart des Griegschen Klavierkonzertes, einen *Nachruf*, der die *Sieben charakteristischen Stücke* (op. 32) eröffnet³¹. Der Beginn der Komposition erinnert an die *Melodie* aus Griegs *Lyrischen Stücken* (op. 47 Nr. 3), deren erste Takte Karg-Elert knapp drei Jahrzehnte später in der *Polaristischen Klang- und Tonalitätslehre*, seinem theoretischen Hauptwerk, zitiert³². Verwandt ist der rhythmische Puls, ist die Ausdrucksgestik dreier (bei Grieg punktierter) Viertelwerte und eines dreiteiligen Achtelwechslers: Der Norweger ordnete sie dem 6/8-, Karg-Elert dem 2/8-Metrum unter.

Strukturelle Verwandtschaften lassen sich bis in Details bemerken. So kehrt die Oberstimmen-Motivik der *Melodie* tongleich im ‚Alt‘ des *Nachrufs* wieder. Auch das dramaturgische Prinzip ist ähnlich: Unablässig wird die motivische Formulierung der Stückanfänge abgespult; im Werkverlauf tritt keine grundsätzlich neue, dem Beginn widerstrebende Motivzelle hinzu. Während Grieg aber die charakteristischen Gesten der ersten beiden Takte in ihrer Abfolge so gut wie nicht verändert, zerspleißt Karg-Elert Motivimpulse. Er sucht neue Anordnungen, gruppiert um, verändert Intervallstrukturen, bildet melodische und rhythmische Varianten der Urzellen. Chromatik wird — auf viel engerem Raum als bei Grieg — zum harmonischen Regulativ der Binnenarchitektur.

Gnom

Keine einzige Formulierung Griegs wurde von Karg-Elert unreflektiert übernommen. Beim *Gnom*, dem fünften der *Charakteristischen Stücke*, scheinen Entlehnungen aus den *Lyrischen Stücken* des Norwegers gegenüber eigenen Formulierungen gar untergeordnete Bedeutung zu erlangen. Sie wirken weitaus weniger augen- und ohrenfällig als bei den Kompositionen *Halling* und *Nachruf*. Oftmals sind sie nur noch gestische Spuren, äußerst knapp gefaßte Reminiszenzen, etwa im Abschnitt nach dem ersten Doppelstrich (T. 32ff.). Impulse lieferten die in Sekundsritten absteigenden akkordischen Achtelketten und die auf- und abpurzelnden Zweiunddreißigstel-Achtel-Floskeln aus dem *Zug der Zwerge* (*Lyrische Stücke*, op. 54 Nr. 3). Der 5/8-Takt verstärkt mit seiner asymmetrischen Architektur den Eindruck des Skurrilen und Stolpernd-Polternden, der bereits durch Satzüberschrift, strukturelle Kurzgliedrigkeit und melodische Zick-zack-Bewegung suggeriert wird. Die Baß-Ostinati aus dem *Zug der Zwerge* gingen in den ersten Abschnitt von Karg-Elerts *Gnom* ein. Als weitere Inspirationsquelle diente Griegs *Halle des Bergkönigs*.

³¹ Karg-Elert hat ausdrücklich einer Neuauflage dieser Sammlung im Jahre 1928 zugestimmt.

³² Karg-Elert, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*, Leipzig [o. J.].

Allegro moderato

pp *staccato*

Grieg, *Zug der Zwerge*, op. 54 Nr. 3

Schneller (M.M. ♩ = 208)

f burlesk *sfz* *sfz* *leggiero*

Vc. Kb. *p pizz.*

Karg-Elert, *Gnom*

Grieg, *In der Halle des Bergkönigs*

Karg-Elert, *Gnom*

Grieg, *Zug der Zwerge*

sfz *sfz* *ten.*

Notenbeispiel 7

(Aus EP 3100a und EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Der Furioso-Abschnitt (T. 84ff.) gründet auf Strukturen aus den kantablen Passagen des *Zuges der Zwerge* (erstmalig bei Grieg T. 71–74). Sie werden von Karg-Elert, verkleinert, noch einmal in den letzten acht Takten des Stückes aufgegriffen.

8va-----

Karg-Elert, *Gnom*, T. 84ff.

Karg-Elert, *Gnom*, *Schlußpassage*

Grieg, *Zug der Zwerge*, T. 71ff.

Notenbeispiel 8 (Aus EP 3100a und EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Am Hardanger Fjord

Karg-Elerts kompositorische Handschrift bildete sich — wie oben schon erwähnt mit unterschiedlichem Gewicht — als ‚Misch‘-Stil aus musikalischen Details mehrerer Komponisten. Neben ‚nordische‘ Impulse traten, namentlich ab 1910, zahllose andere Einflüsse, denen sich Karg-Elert öffnete, etwa die Schönbergs, der Russen und Franzosen des 19. Jahrhunderts, der ‚älteren‘ Sakralmusik der Francoflamen, Italiener und Deutschen. Im Sinne von Wolfgang Rihm strebte Karg-Elert nach ‚Transformation‘, nicht nach ungebrochener ‚Tradition‘: „Indem etwas durch mich hindurchgeht, ist es etwas anderes geworden. Ein in den Mund genommener Tonfall ist Bestandteil meiner Sprache“³³. Dieser Vorgang, das Aufgreifen musikalischer Details aus dem Schmelztiegel der Weltkunst, wird in Karg-Elerts op. 101 transparent, einer Sammlung tendenziös unterschiedlicher *Porträts* älterer und jüngerer Komponisten. Der übergreifende Titel dieser Stücke für Kunstharmonium meint geistige und stilistische Selbstverständigung und Selbstklärung durch karikierende Annäherung und Distanz und damit eine Fähigkeit, die Karg-Elert, nach eigener Aussage, seit Kindesalter an geprägt hat. Zusammengestellt sind *Porträts* von Palestrina bis Schönberg, Mozart bis Reger, Händel bis Skrjabin. Bemerkenswertes dieser Komponisten der fernerer oder jüngerer Vergangenheit wird nicht zur Synthese gefügt, sondern isoliert kommentiert. Gelegentliche Unkenntlichkeit der reflektierten Originale läßt ebenso Haltung spüren wie sarkastische Überspitzung oder ‚objektive‘ Näherung. Karg-Elert artikulierte mit dieser Zusammenschau deutlich, wer und was ihm als wesentlich oder unwesentlich erschien. Er stellte unmißverständlich Verwandtschaft und Widerspruch dar. Grieg war ihm wichtig. Des-

³³ Hans-Klaus Jungheinrich, *Einer an und für sich? Zwölf Fragen an Wolfgang Rihm*, in: *Lust am Komponieren, Musikalische Zeitfragen* 16, Kassel u. a. 1985, S. 16.

halb wurden Charakteristika seiner Handschrift ohne ironische Seitenhiebe, wie er sie mit dem chromatisch überfrachteten Stück über Grieg formulierte, porträtiert.

Der Hardanger Fjord, jener Landstrich im Südwesten Norwegens, der Grieg bestens vertraut war, diente atmosphärischer Inspiration. Die Dramaturgie ist überschaubar. Drei Abschnitte werden gereiht, bei der zweiten Abfolge untereinander vertauscht. Jedem dieser Abschnitte liegen, wiederum in eigener Lesart, charakteristische Motivimpulse aus Werken Griegs zugrunde. Der Quintbordon, der zu den elementaren Strukturen norwegischer Musik gehört, grundiert die *Allegro giocoso*- und *Allegro fresco*-Abschnitte: im Zusammenklang, wo Halling-Motivik strukturelle Impulse liefert, als Wechselschritte, wo der *Halle des Bergkönigs* nahestehende Floskeln die Oberstimme prägen.

Konturen aus *Solvejgs Lied* bestimmen die *Andante malinconico*-Passagen.

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Allegro fresco' and is in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is marked with a forte 'f' dynamic and includes a slur over a sequence of notes. The bottom staff is marked 'fz rustico' and features a bass clef with a 2/4 time signature. It consists of a rhythmic pattern of eighth notes with a 'z' (zastupka) symbol above them, indicating a specific folk dance rhythm.

The bottom staff is titled 'Andante malinconico' and is in 4/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is marked with a forte 'f' dynamic and includes a slur over a sequence of notes. The bottom staff features a bass clef with a 4/4 time signature and consists of a rhythmic pattern of eighth notes with a 'z' (zastupka) symbol above them.

Notenbeispiel 9: Karg-Elert, *Am Hardanger Fjord*

(Aus EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Oberflächlich betrachtet, scheinen Karg-Elerts *Porträts* den, ebenfalls für Klavier entstandenen, *Masken* op. 59 von Niemann nahezustehen. Beide Musiker haben sich, komponierend, in jeweils einem Stück ihrer Sammlung mit Grieg auseinandergesetzt und dabei, werkübergreifend (Niemann) oder abschnittsweise (Karg-Elert), auf Halling-Gestik bezogen. Die Machart aber weist deutlich verschiedene Tendenzen auf. Niemann schrieb mit den *Masken*, die er selbst als „Charakterstücke“ bezeichnete und durch wörtlichen Vorspann ausdrücklich in die Nähe von Robert Schumanns *Carnaval* gerückt wissen wollte³⁴, betont schlichte ‚Genrestücke‘. Man ist geneigt, diese einer-

³⁴ Niemann schreibt als Anmerkung zum Inhaltsverzeichnis: „Das Werk läßt sich seiner Anlage nach als geschlossenes zyklisches Ganzes und eine Art kleinen »Neuen Carnevals«, wie auch in Auswahl einzelner Nummern zum Vortrag bringen“.

seits als ‚biedermeierliche Salonstücke‘ zu bezeichnen, andererseits Vorbilder in der französischen Clavecin-Musik des 17./18. Jahrhunderts zu suchen. Einige mehr äußerliche Spuren verweisen auf Ravel und Debussy. Eine Wertung, eine Position ‚für‘ oder ‚wider‘, ist mit diesen ausschließlich ‚beschreibenden‘ Musikstücken nicht verbunden. Dieser Art unverbindlicher Betrachtung, der zudem oft originelle Züge fehlen, stehen Karg-Elerts *Porträts* gegenüber: Nicht der globale Eindruck imitierender Näherung konnte bewußt oder unbewußt erwirktes Anliegen sein, sondern der sezierend-kreative Umgang mit charakteristischen Werkstrukturen, der letztlich zu stilprägender Dominanz führte.

*Annäherung, Eigenständigkeit und Eigenwilligkeit:
Karg-Elerts kompositorischer und musikpublizistischer Umgang
mit Griegs Schaffen*

1903 veröffentlichte Karg-Elert in der Zeitschrift *Die Musik-Woche* neben Aufsätzen über Gustav Mahler, Gottfried Grunewald und Christian Sinding eine biographisch-kritische Skizze über Grieg. Die Fakten zu Lebenshintergründen beruhen überwiegend auf persönlichen Informationen des Norwegers und sind deshalb mit Fragezeichen zu versehen. Das Interessante und Wesentliche der Studien ist der Versuch des Sechszwanzigjährigen, Wesenszüge von Griegs Handschrift auf den Punkt zu bringen: „Unter den Charaktertypen moderner Musiker tritt das außerordentlich scharfgezeichnete Profil des nunmehr 60jährigen G r i e g markant hervor. Wohl nur sehr wenige unserer Komponisten, vergangener und gegenwärtiger Zeit, haben einen derart deutlich-eigenen Stil, daß oft ein winziges Motiv, e i n charakteristischer Intervallschritt, eine einzige Harmoniefolge genügt, um sicher auf den Autor schließen zu können. Hier liegt der Schwerpunkt seines Schaffens, die Stärke seiner Kraft. Die Anzahl seiner Werke ist nicht bedeutend, auch blieb er der großen Form der Sinfonie, des Oratoriums und der Oper fern, seine Kompositionen sind vielmehr originell, charakteristisch als monumental [. . .], der große Wurf, der Lapidarstil fehlt ihm; seine Sprache ist eng begrenzt aber umso prägnanter. Man möchte sagen: er ist ein kluger Redner, weil er — wenig Worte macht, diese aber in einer bisher ganz unerhörten Weise spricht. Und dennoch ist Grieg kein Verstandeskomponist, kein schlaue berechnender, spekulativer Kopf, er ist — ein Genie, dem »just der Schnabel hold gewachsen«, der sein Liedlein lustig in — seiner Tonart trällert“³⁵. Schon bei den frühen Liedern op. 2, 4, 5, 9 und 10 beobachtete Karg-Elert das für Grieg charakteristische, „höchst merkwürdige Doppelwesen“ von „modernem Inhalt“ und „alter überlieferter Form“, eine Polarität, die die „eminente Meisterschaft des Norwegers“ ausmache³⁶. Karg-Elert lag es allerdings fern, die mit „alt“, „überliefert“ gemeinten Urprinzipien von Strophenlied und Variation als „konservativ“ zu kritisieren, waren sie doch jene dramaturgischen Mittel, die Karg-Elert als „elementar“ erachtete und als Komponist selbst am überzeugendsten zu

³⁵ Karg-Elert, *Grieg*, 1903, S. 226.

³⁶ Ebd., S. 227

handhaben vermochte: Wie Grieg scheiterte Karg-Elert an sinfonischen Großformen, an durchkomponierten Abläufen, die mit der ausgeprägten Neigung zur ‚minimal music‘ nicht beherrschbar wurden.

Den besten Kompositionen Griegs wie Karg-Elerts liegt ein Minimum an musikalischen Strukturen zugrunde. Wenige strukturelle Impulse, die oftmals nur aus einigen Tönen oder einer einzigen charakteristischen rhythmischen Formulierung bestehen, genügen als musikalischer Vorrat. Sie werden kombiniert, zu unterschiedlichen Struktur-Gruppen gefügt, im Werkverlauf umgruppiert, aber ohne daß in der Regel gestische Qualitäten gewandelt werden. Tonhöhen-Varianten und Transpositionen verändern nicht die Strukturimpulse an sich. Motivisch-thematische Durchführung im ‚klassischen Sinne‘ findet normalerweise nicht statt, an deren Stelle treten andere dramaturgische Mittel: Reihungsprinzipien mit unterschiedlichen Impuls-Kombinationen, Repetition motivischer Urzellen und mehrfache Sequenzbildung, Dynamik, Artikulation und Phrasierung mit übergreifend-formbildender Relevanz. Der ‚Klangwert‘ des Einzeltones und der Tonbeziehungen wird von Karg-Elert genau kalkuliert und bleibt nicht dem Zufall, der momentanen Befindlichkeit des Spielers überlassen. Er entspricht der *Logik* musikalischer Zusammenhänge, die keineswegs allein Tonhöhen, Intervallstrukturen und Harmonik, sondern auch Phrasierung und — von „logischer Phrasierung“ und „harmonischer Folge“³⁷ abhängig — die „Behandlung der Pedale“ des Klaviers regelt³⁸. Einigen Kompositionen Karg-Elerts kommt in diesem Sinne didaktische Bedeutung zu³⁹. Bedeutungsvolle und folgenreiche Anschauung boten die musikalischen Arbeiten Griegs.

Die meisten strukturellen Urimpulse, die Griegs und Karg-Elerts Kompositionen speisen, sind, trotz ausgeprägter Neigung zur Charakterkunst, nicht werkspezifisch. Sie vermögen mannigfaltige Aussagen zu transportieren, indem sich der musikalische Kontext ändert. Die Achtel-Sechzehntel-Floskel beispielsweise zählt, über die Halling-Kompositionen hinaus, zu Griegs häufigsten Formulierungen. Sie ist, mehr oder weniger pronociert, Teil von zwölf *Lyrischen Stücken*, darunter *Berceuse*, *Erotik*, *Melancholie*, *Heimweh*, *Französische Serenade* und *Aus jungen Jahren*. Auf die Quellen aus Lindemans *Bergmelodien* wurde hingewiesen. Interessant ist aber auch, daß die bei Grieg und Karg-Elert bemerkte Formulierung zu den Grundelementen struktureller Modelle von Werken Georg Philipp Telemanns gehören, die sich auf polnische und hanakische Einflüsse beziehen lassen (Polonez-Grundrhythmen)⁴⁰. Bereits nachgewiesen werden konnten Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten von einzelnen Abschnitten Telemannscher Musik und Notaten in schwedischen Quellen (z. B. *Ternstedt-Codex* und *Blidström-Codex*)⁴¹. Auch ist der Kontakt des Komponisten zu

³⁷ Karg-Elert, *Skandinavische Weisen. 7 Vortragsstücke für Pianoforte*, Leipzig 1904, S. 2. Dort heißt es u. a. „Beide Pedale verändern mehr qualitativ als quantitativ den Ton, aus diesem Grunde lasse man sich nur in seltenen Fällen von dynamischen Zeichen zum Pedalgebrauch beeinflussen, vielmehr sei der Phrasierungsbogen und die harmonische Folge die Richtschnur zur richtigen Behandlung der Pedale“

³⁸ Karg-Elert verweist auf seine Broschüre *Nützliche Ratschläge über die Behandlung und richtige Anwendung der Klavier-Pedale*, [o.J.].

³⁹ Vgl. Hartmann, *Orgelwerke* und Schenk.

⁴⁰ Klaus-Peter Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, Teil 2, *Begegnung und Umsetzung*, in: *Magdeburger Telemann-Studien VIII*, Magdeburg 1985, S. 8ff. Vgl. auch Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, Teil 1, *Dokumentation*, in: *Magdeburger Telemann-Studien VI*, Magdeburg 1982.

⁴¹ Ebd., S. 3 und 28f.

Persönlichkeiten aus skandinavischen Gebieten dokumentarisch belegbar. Zu untersuchen bleibt allerdings, ob möglicherweise konkrete Impulse norwegischer auf polnische (Volks-)Musik und über diesen Umweg auf Telemann gewirkt haben. Neben strukturell-motivischen sind auch dramaturgische Prinzipien (Kurzgliedrigkeit, Kombination von Urzellen, strophische Gliederung etc.) bei Werken Griegs und polnisch/hanakisch beeinflussten Kompositionen oftmals verwandt.

Karg-Elerts 1903 als „biographisch-kritische Skizze“ veröffentlichte Anmerkungen fanden wesentliche Entsprechungen in einem Aufsatz von Wilhelm Weismann, der fast drei Jahrzehnte später, 1932, publiziert wurde. Auch Weismann bezog grundsätzliche Aussagen zur charakteristischen Handschrift Griegs auf die Lieder des Norwegers, wobei er zu prinzipiell gleichen Ergebnissen wie Karg-Elert gelangte. Allerdings untermauerte er dramaturgische Beobachtungen durch die von Alfred Heuß (1877–1934) als ureigene Entwicklung gehandelte, tatsächlich aber bis auf E. T. A. Hoffmann zurückgehende ‚Strophenlied-Theorie‘⁴². Heuß, der mit ihm bekannte Niemann sowie Sinding dürften Weismann auf die Kunst Griegs ausdrücklich hingewiesen haben. Die Studienzeit am Leipziger Konservatorium bei Karg-Elert (1921–1923) sollte nicht überbewertet werden: Sie verlief voller Spannungen, und Weismann suchte sich außerhalb des „exzentrischen Zirkus“ Karg-Elerts lebensprägende Anregungen⁴³. (Oder übertrieb Weismann in seinen Tagebüchern in ähnlicher Weise wie Grieg? Immerhin enthalten Kompositions-Manuskripte Weismanns, die während der Studienzeit in Leipzig entstanden sind, Widmungsworte für Karg-Elert⁴⁴. In den gleichen Manuskripten findet sich aber auch eine lakonische Bemerkung Weismanns über Karg-Elerts vermeintliche Unfähigkeit, musikalische Themen, namentlich Fugen-Themen, zu formulieren. Damit wird, wenn auch nicht wörtlich, Karg-Elerts stilistische Eigenart angesprochen.)

Nachbemerkung

Griegs und Karg-Elerts Beziehungen ergeben sich zwar aus günstigen lokalen, psychologischen und ästhetischen Konstellationen, darüber hinaus spiegeln sie jedoch grundsätzliche Erscheinungen in der Musikentwicklung am Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, die letztlich zu jenem neuen Raum-Zeit-Bewußtsein geführt haben, welches die Avantgarde unseres Jahrhunderts zu theoretischen und kompositorischen Konzeptionen herausforderte. Carl Dahlhaus weist auf die komplexen Zusammenhänge von ‚Exotismus‘, ‚Folklorismus‘ und ‚artifizieller‘ europäischer Kunst als Zeitproblem auf unterschiedlichen Ebenen hin⁴⁵. Ausschlaggebend ist nicht die „ur-

⁴² Vgl. u. a. Alfred Heuß, Briefe an Wilhelm Weismann, Musikbibliothek der Stadt Leipzig [Nachlaß Wilhelm Weismann, unpaginiert]: „Prinzip dabei: Jede Strophe mit individuellem Geiste auf Grund der Urmelodie erfassen, wobei es vorkommt, daß man selbst die Urmelodie wieder variiert, indem man eben nachträglich auch die komponierten Urverse nochmals faßt. So kann es kommen, daß die eigentliche Urmelodie überhaupt nicht mehr r e i n vorhanden ist“ Vgl. weiter Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Schriften zur Musik*, Berlin und Weimar 1988, S. 249–251.

⁴³ Weismann, *Tagebücher und Briefe*, Musikbibliothek der Stadt Leipzig [Nachlaß Wilhelm Weismann]. Zu den lebensprägenden Anregungen gehörten vor allem die Madrigale Monteverdis und Gesualdos.

⁴⁴ Ebda.

⁴⁵ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1989 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 252ff.

sprüngliche ethnische Substanz", die sich ohnedies aus dem unkommentierten Notentext nicht eindeutig bestimmen läßt. Gewisse „Elemente, Gebilde und Strukturen" repräsentieren „keineswegs immer eine Nation insgesamt und ausschließlich sie", sie „wandern" vielmehr „durch ganz Europa"⁴⁶, zeichnen gleichsam ethnische Strukturen unterschiedlichen nationalen Ursprungs, oder sie verweisen gar auf verwandte Wurzeln. Zu solchen übergreifenden strukturellen Erscheinungen, die zwar als ‚folkloristische‘, ‚exotische‘, ‚nationalmusikalische‘ Indizien in Anspruch genommen werden, sich aber nicht als national-spezifisch erweisen, gehören der Quintbordon, modale Melodik (vor allem mit lydischer Quarte) und einige rhythmische Floskeln wie die erwähnte Achtel-Sechzehntel-Figur.



Grieg, op. 17 Nr. 1 (Aus EP 3100c. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Tempo di marcia, $\text{♩} = 106$

PIANO I

Bartók, *Mikrokosmos II* (*Triólák líd hangsorban*)

Notenbeispiel 10

Erst durch Titel, Satzüberschriften und poetische Vorwürfe werden ethnische Elemente lokal deutlicher bestimmt: Deren Ursprünge reichen zum Teil bis zur Herausbildung selbständiger instrumentaler Gattungen zurück.

Ausschlaggebend ist in der Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts also nicht ‚ethnische Authentizität‘, sondern die „Differenz von der artifiziellen Musik Europas und die Funktion, die sie als Abweichungen von der Norm innerhalb des europäischen

⁴⁶ Ebda., S. 254.

Systems erfüllen“⁴⁷. Die — etwa in den Volksmusik-Bearbeitungen Griegs zu analysierende — Divergenz von modal organisierter Melodik und, vom ‚Bearbeiter‘ hinzugefügter, oft engräumiger Alterationsharmonik hat in der Endkonsequenz zu einer Fortentwicklung der tonalen Harmonik bis an deren Grenzen und „deren Zerfall“ geführt⁴⁸. Karg-Elerts Kompositionen spielen nicht zuletzt vor diesem Hintergrund, quasi vermittelnd, eine bemerkenswerte Rolle. Vor allem aber hat Karg-Elert wesentlich zu einer theoretischen Fundierung der harmonischen Phänomene beigetragen: mit der heftig umstrittenen, von Fritz Reuter und Paul Schenk modifizierten *Polaritätstheorie*⁴⁹.

Strawinskys Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform: Der Kopfsatz der „Symphony in Three Movements“

von Volker Rülke, Berlin

1. Einleitende Überlegungen zum Titel des Werkes

Nennt ein Komponist, und noch dazu ein musikgeschichtlich so versierter wie Strawinsky, eine Komposition ‚Symphonie‘, dann verbinden sich mit diesem Titel kraft der Gattungstradition bestimmte Ansprüche und Erwartungen. Zunächst wird mit dieser Gattung generell ein hoher Kunstanspruch verknüpft. Eine Symphonie ist immer ein Chef d’œuvre. Man erwartet eine mehrsätzigige Komposition für Orchester, an der eine gewisse Strenge der Formung beobachtet werden kann. Enger gefaßt erwartet man im Anschluß an die Wiener Tradition die Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform als einer Musik, die von der Idee der Integration von Kontrasten auf verschiedenen Ebenen in einen einheitlichen dynamischen Prozeß bestimmt ist. Eine Symphonie muß illustrativer Elemente nicht vollständig entraten, diese dürfen aber keine konstitutive Bedeutung haben. Der Gehalt des Werkes darf sich in der Illustration nicht erschöpfen. Diese allgemeinen Normen der Gattungstradition haben auch im 20. Jahrhundert ihre Gültigkeit behalten und sind auf je verschiedene Weise von den Komponisten reflektiert worden. Eine dezidierte Anknüpfung an die Tradition hatte Strawinsky mit der *Symphonie en Ut* von 1940 verwirklicht. Daß diese Anknüpfung in der *Symphony in Three Movements* nicht mehr so ungebrochen wie im vorausgegangenen Werk vollzogen ist, läßt sich schon am Instrumentarium ablesen, dem Klavier und

⁴⁷ Ebda., S. 257

⁴⁸ Ebda., S. 259.

⁴⁹ Vgl. Anm. 32.