



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Harmoniumschaffen Sigfrid Karg-Elerts
zwischen Eklektizismus, Impressionismus
und musikalischem Historismus

Verfasser

Christoph Hümmer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Mensch, es wohnen dir zwei Seelen

In der Brust!

Such nicht eine auszuwählen

Da du beide haben mußt.

Bleibe stets mit dir im Streite!

Bleib der Eine, stets Entzweite!

Halte die hohe, halte die niedere

Halte die rohe, halte die biedere

Halte sie beide!

BERTOLT BRECHT

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	ix
1 Das Harmonium – in Musik und Wissenschaft populär?	1
2 Sigfrid Karg-Elerts Engagement für das Harmonium	5
3 Forschungshistorie und theoretische Voraussetzungen	11
3.1 Forschungshistorie	12
3.1.1 Hinweise auf Karg-Elert als Vertreter von Historismus	13
3.1.2 Hinweise auf Karg-Elert als Vertreter von Impressionismus	15
3.1.3 Hinweise auf Karg-Elert als Vertreter von Eklektizismus	18
3.1.4 Karg-Elerts Selbsteinschätzung seines Werkes	19
3.2 Theoretische Bedingungen und terminologische Definitionen	24
3.2.1 Historismus	24
3.2.2 Impressionismus	27
3.2.3 Eklektizismus	31
3.3 Der Werktitel	34
3.4 Zentrale Problem- und Fragestellungen für den analytischen Teil	37

4 Analytische Betrachtungen ausgewählter Werke.....	41
4.1 Passacaglia op. 25	44
4.2 Partita op. 37	50
4.3 Phantasie und Fuge op. 39	56
4.4 Zweite Sonate op. 46	59
4.5 Renaissance op. 57	65
4.6 Impressionen op. 102	68
4.7 Sieben Idyllen op. 104	79
 5 Diskussion der Ergebnisse aus den Analysen.....	 86
 6 Résumé.....	 96
 Anhang.....	 99
Verwendete Literatur	103
Verwendete Notenausgaben	107
Weiterführende Literatur zur Thematik der Arbeit	108
Zusammenfassung – Abstract	111
Curriculum vitæ	112

Um das Auftreten komplizierter grammatikalischer Wendungen und Satzbauten einzuschränken und damit den Lesefluss zu erhöhen sowie die Verständlichkeit des Textes zu erleichtern, werden in der vorliegenden Arbeit genderneutrale Formulierungen leider nicht konsequent zur Anwendung gebracht. Wo der Sinn eines Satzes dies nicht ausschließt, sind bei der vereinfachenden und verkürzenden Verwendung generischer Maskulina stets beide Geschlechter – männlich wie weiblich – gemeint. Obschon diese vorangestellte Legaldefinition einer vollends geschlechtergerechten Sprache nicht entspricht, seien alle wohlwollend verstehenden Leserinnen und Leser gebeten, dem Verfasser dieses Vorgehen zur Wahrung eines idiomatischen Stils nachzusehen. Ebenso wird für die stillschweigende Voraussetzung von, für die Trennung von Sexus und Genus erforderlichem, Abstraktionsvermögen bei akademisch gebildeten Leserinnen und Lesern um Verzeihung gebeten.

Vorwort

Es dürfte durchaus etwas exotisch anmuten eine Diplomarbeit über eine eher exzentrische Komponistenpersönlichkeit wie Sigfrid Karg-Elert (geb. als Siegfried Theodor Karg) und dessen Kompositionen für ein beinahe obsolet gewordenes und selten anzutreffendes Instrument wie das Harmonium vorzufinden. Dennoch waren mir Kenntnisse um das Harmonium, die sich aus meiner Vita leicht erklären, und mein Interesse um spezifische Werke für dieses Instrument – trotz, oder vielleicht auch gerade wegen ihrer Ausgefallenheit – eine besondere Motivation mich im Rahmen einer ›größeren‹ Arbeit mit ihnen auseinanderzusetzen. Einen ersten Anstoß in diese Richtung gab zuvor ebenfalls eine Lehrveranstaltung von Frau Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos, in deren Rahmen ich mich bereits dem, nicht allzu fern liegenden, Themenkomplex um Orgelmusik im Paris der (mittlerweile vorletzten) Jahrhundertwende widmen konnte. Die Persönlichkeit Karg-Elerts schließlich repräsentiert den wohl wesentlichsten Komponisten für das Harmonium aus dem deutschen Sprachraum, sein musikalisches Schaffen für das Instrument wurde indes bislang nur sporadisch wissenschaftlich betrachtet.

Einer ganzen Reihe von Personen, die diese, nun fertig vorliegende, Arbeit nach Kräften unterstützt haben und ohne deren Zutun ich dieses Thema wohl kaum hätte behandeln können, sei jedoch zunächst herzlich gedankt. Herrn Univ.-Prof. Dr. Michele Calella spreche ich für die Annahme wie auch die fachlich kompetente und inhaltlich äußerst konstruktive Betreuung dieses wahrlich nicht alltäglichen Diplomarbeitsvorhabens meinen verbindlichsten Dank aus. Die eigenwillig gewählte Thematik der Arbeit machte es notwendig umfangreiche Recherchen, auch außerhalb Wiens und außerhalb Österreichs, vorzunehmen. Wertvolle Hinweise und Unterstützung in diesem Rahmen verdanke ich den Herren PD Dr. Wolfgang Fuhrmann (Universität Wien) und Herrn Dirk Mühlenhaus M.A. (Karg-Elert-Gesellschaft, Köln), sowie dem Staatlichen Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz (Berlin). Mehrere Personen haben darüber hinaus maßgeblich zur Beschaffung und Zugänglichkeit von

wesentlicher Literatur für diese Arbeit beigetragen. Ich fühle mich nunmehr verpflichtet Herrn Dipl.-Päd. Veit Hümmer (Würzburg), Herrn MMag. Daniel Tiemeyer (Sheffield/Wien), sowie Frau Katrin Schmidt M.A. und Herrn Dipl.-Phys. Rolf Seegelken (beide Berlin) meinen besten Dank für ihre Mühen und die entgegengebrachte Unterstützung auszusprechen. Ebenso kam mir die entgegenkommende und professionelle Arbeitsweise der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz besonders zugute.

Für allen persönlichen Zuspruch während des Studiums und besonders der Erstellungsphase dieser kleinen Schrift danke ich allen lieben Freunden und Kollegen, die mich durch die vergangenen Jahre begleitet haben; stellvertretend sei hier Frau Sophie Houriez für Beistand in allen Lebenslagen mein Dank ausgesprochen.

Es mag beinahe trivial wirken die Abfolge von Danksagungen zu Beginn einer ersten akademischen Qualifikationsschrift mit den eigenen Eltern im Sinne von *»last but not least«* zu beschließen. Umso wichtiger ist es mir an dieser Stelle und zu dieser Zeit zu unterstreichen, dass sie, meine Eltern, nicht nur das Zustandekommen dieser Arbeit, sondern mein gesamtes, wertvolles Studium durch ihre ideelle und materielle Unterstützung überhaupt erst ermöglicht haben und dass diese Danksagung in diesem Rahmen schließlich ohne Zweifel angebracht ist. Ihrem selbstlosen Verzicht ist es ebenso zu verdanken, dass ich mich im stattgefundenen Umfang der Musikwissenschaft widmen konnte. Die Qualität und die Ergebnisse meines Studierens fallen schließlich auf ihre Hilfe zurück. Es sei ihnen für ihre liebevolle Zuneigung herzlichst gedankt und in eben dieser Dankbarkeit symbolisch die vorliegende Arbeit zugedacht.

1 Das Harmonium – in Musik und Wissenschaft populär?

Die einstige Popularität des Harmoniums ist verblasst und scheint uns aus heutiger Perspektive kaum mehr nachvollziehbar. Dennoch fiel dem Instrument eine Begeisterung zu, die – in quantitativer Hinsicht – zeitweise sogar jene für das Klavier einzustellen vermochte.¹ Besonders sein geringer Kaufpreis war wohl der größte Anreiz zur Anschaffung eines Instrumentes für die eigene Wohnung, daneben spielten wahrscheinlich auch seine geringeren Abmessungen und das niedrigere Gewicht eine wesentliche Rolle, ermöglichten sie doch flexible Arrangements der Hausmusik. Wo zuvor das repräsentative, prestigeträchtige Klavier im eigenen Hause in vielen Fällen eine unüberwindbare finanzielle Hürde darstellte, konnte mit den einfachsten, in industrieller Serienfertigung hergestellten Harmoniums² die Investition in ein Einsteigerinstrument für Musikliebhaber – verglichen mit dem Klavier – auf ein Viertel gesenkt werden.³

Trotz seiner großen Beliebtheit in weiten Teilen der Gesellschaft wurde das Harmonium nie nachhaltig im Musikleben präsent, erst recht nicht über das erste Viertel des 20. Jahrhunderts hinaus, und auch künstlerischer Anspruch und Anerkennung blieben ihm in der Hochkultur der ernsten Musik verwehrt. Ein erster Grund dafür dürfte in der mangelnden Standardisierung⁴ des Instrumentes liegen, so dass sich Kompositionen, die auf allen Instrumententypen wiederzugeben sein sollten, wenn überhaupt, bestenfalls durch die Inkaufnahme von Kompromissen verwirklichen ließen. Zumindest Saugwind- und Druckwindharmonium müssen hier deutlich voneinander unterschieden werden. Sowohl im Prinzip ihrer jeweiligen Klangerzeugung als auch durch die jeweils

1 In den USA konnten 1892 lediglich 91.500 Klaviere aber 92.750 Harmoniums abgesetzt werden; s. GROSSBACH, Jan, Art. »Harmonium« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm-Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 222.

2 In der gesamten vorliegenden Arbeit, wird *Harmoniums* als Plural von *Harmonium* zur Anwendung kommen. Dies geschieht primär um im Rahmen einer musikwissenschaftlichen Studie die Unterscheidung zwischen *Harmoniums* (~*Harmonium*) und *Harmonien* (~*Harmonie*) in größtmöglichem Umfang zu gewährleisten und Missverständnissen damit vorzubeugen.

3 AHRENS, Christian, »Einleitung« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*. Herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 17.

4 GROSSBACH, Art. »Harmonium«, Sp. 223f.

unterschiedlichen Manualteilungen⁵ entstehen grundlegende klangliche und spieltechnische Differenzen. Sie machen es praktisch unmöglich jede Art von Harmoniumliteratur auf beliebig austauschbaren Instrumenten in vergleichbarer Qualität zu Gehör zu bringen, ohne dabei die musikalische Anlage und die spezifische Charakteristik der jeweiligen Kompositionen, die den entsprechenden Instrumententypen jeweils quasi auf den Leib geschrieben waren, empfindlich zu stören. Der letztgenannten Gruppe der Druckwindharmoniums ist noch die Kategorie der Kunstharmoniums zuzuordnen. Diese konnten in der Regel mit einer höheren Registerzahl sowie weiteren technischen Feinheiten aufwarten, die die Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes verfeinerten und um die Möglichkeit weiterer klanglicher Nuancierungen bereicherten. Sein außerordentlich hoher Preis, der in etwa auf dem Niveau eines konzerttauglichen Flügels rangierte⁶, machte das ausgefeilte Instrument zum Außenseiter unter den Harmoniums und erklärt dessen geringe Verbreitung, die sich auf Spezialisten und Liebhaberkreise beschränkte.

Eine zweite Ursache lässt sich auch in der für das Harmonium vorhandenen – oder auch gerade nicht vorhandenen – Literatur erkennen, sie verdeutlicht dessen Einsatzzweck als Ersatz von Opern- und Konzertabenden durch die Unterhaltung mit selbst gespielter Hausmusik. Reine Harmoniumkonzerte hingegen blieben selten und besaßen oft durch die dort stattfindende Werbung für den jeweiligen Instrumentenbauer und das präsentierte Modell einen deutlich kommerziellen Beigeschmack.⁷ Nicht zuletzt durch die Rolle von Massenmedien hat die Hausmusik, auch jenseits des Harmoniums, im 20. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung verloren; zuvor jedoch wurde der Markt für Harmoniumliteratur zu einem großen Teil von künstlerisch wenig anspruchsvollen Salonstücken, Bearbeitungen und Transkriptionen dominiert, sicherlich auch um das schlichte Bedürfnis nach Unterhaltung und Kurzweil zu befriedigen. Eine explizite Zuwendung zu diesem, unweigerlich mit dem Niveau der angebotenen Kompositionen assoziierten, Instrument in Form von anspruchsvolleren Eigenkompositionen, wie es beispielsweise Sigfrid Karg-Elert anstrebte, war die Ausnahme. Abgesehen davon veröffentlichten lediglich – vorwiegend französische – Kir-

5 Das Manual und die entsprechenden Register sind jeweils in eine Bass- und eine Diskanthälfte geteilt. Während die Grenze zwischen Bass und Diskant bei Saugwindharmoniums zwischen e^1 und f^1 liegt, ist sie bei Druckwindinstrumenten zwischen h^0 und c^1 zu finden. Für die beiden Hälften sowie die in ihnen liegenden Stimmen sind damit vom Instrument abhängige Ambitus festgelegt, so dass der Ersatz eines Harmoniums durch einen jeweils anderen Instrumententypus in vielen Fällen das Zerschneiden musikalischer Strukturen zur Folge hat, da das »grenzüberschreitende« Spiel meist zu verschiedenen Registrierungen innerhalb derselben musikalischen Sinneinheit führt.

6 AHRENS, »Einleitung«, S. 17.

7 GROSSBACH, Art. »Harmonium«, Sp. 224.

chenmusiker Stücke »pour orgue ou harmonium«, und zielten damit auf jene Bereiche, in denen Harmoniums, aus den verschiedensten Gründen, als Orgelersatz Gebrauch fanden. Diese Zurückhaltung seitens der Komponisten gegenüber dem Instrument scheint nicht ohne Grund und Kalkül gewesen zu sein, sie nimmt jedoch auch keine Rücksicht auf die originären klanglichen Qualitäten des Instruments und trägt damit zur Festigung dessen Substitutcharakters bei.⁸ Vorbehalte gegenüber dem Harmonium und dessen potentiellen, aber stets umstrittenen, Kunstcharakters waren verbreitet und auch ein vehementer Verfechter wie Sigfrid Karg-Elert war sich wohl des Risikos seines Engagements für dieses Instrument bewusst.⁹ Im seinem Falle scheint aber gerade auch die eben geschilderte, künstlerisch defizitäre Situation Ansporn zur eingehenderen musikalischen Auseinandersetzung gewesen zu sein, wenn er sich über das Repertoire mokierte:

»Hier gibt es freilich viel Spreu vom Weizen zu sondern. Von Sonaten, Toccaten, Suiten geht es herab bis zu den Salonstücken lebensgefährlichster Tendenz. Hier sei mit Bedauern gesagt: es ist überaus beklagenswert, daß die Harmoniumliteratur, die eine edle, vornehme, wenn auch schlichte Hausmusikpflege bezwecken soll, zum Teil dieselben Schäden zeigt, wie die alles verflachende Klaviersalonmusik.«¹⁰

und:

»Nur mit den Original-Soli für Harmonium ist es mächtig windig bestellt! [...] So sind leider $\frac{4}{5}$ der Harmonium-Originale süßer Salonschmarren für bleichsüchtige Jungfern.«¹¹

Das Zusammenspiel der angeführten Umstände führte für das Harmonium schließlich dazu, ein nur sehr »kurzlebiges« Instrument zu sein, von dessen Patentierung, durch Debain anno 1840, bis zu seinem praktischem Bedeutungsverlust nur knapp 100 Jahre vergingen. Sowohl diese lediglich kurze Präsenz als auch der Mangel an Literatur aus der Feder, über Epochen- und Szenegrenzen hinweg, anerkannter Komponisten, machten es dem Harmonium unmöglich auf breiteres Interesse zu stoßen und so eine, für Tasteninstrumente notwendige, musikalische Eigenständigkeit und spezifische Tra-

8 vgl. GUNTERMANN, Guido, »Zum Wandel der Klangästhetik, der Funktion und der Bewertung des Harmoniums« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines »historischen« Musikinstrumentes*. Herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 50.

9 SCHENK, Paul, *Sigfrid Karg-Elert. Eine monographische Skizze mit vollständigem Werkverzeichnis*. Berlin: Carl Simon, 1927, S. 13.

10 KARG-ELERT, Sigfrid, »Das Harmonium und die Hausmusik« in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 7 (1906), S. 577.

11 Brief Sigfrid KARG-ELERTS an seinen Verleger Willy Simon vom 3.2.1905; zit. n.: HARTMANN, Günter, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*. Bonn: Orpheus, 2002, S. 71.

dition zu etablieren. Das Verschwinden des Harmoniums aus dem Fokus des musikalischen Lebens schließlich ist angesichts dieser Voraussetzungen und Begleitumstände der Auseinandersetzung mit ihm keine Überraschung.

Musikwissenschaftliche Aufmerksamkeit und Bedeutung hat das Harmoniumrepertoire, wohl nicht zuletzt durch die Dominanz der sogenannten Trivalliteratur, nur am Rande erfahren. Monographien rund um den Themenbereich des Instrumentes setzen sich zum Großteil mit organologischen und historischen Fragestellungen auseinander. Darstellungen und Untersuchungen seiner musikalischer Verwendung hingegen sind in der Regel auf einzelne Aufsätze und Hochschulschriften beschränkt und besitzen damit notwendigerweise entweder Überblickscharakter oder sind von der detaillierten Behandlung spezifischer Probleme geprägt, die wiederum eine Einbettung in breitere Kontexte deutlich erschwert. Daneben dürfte auch die verbreitete Verwendung und Wahrnehmung des Harmoniums als Orgelsurrogat kaum zu einer fundierten und nach Möglichkeit neutralen Auseinandersetzung mit den Kompositionen für das Instrument beigetragen haben. Gerade im deutschsprachigen Raum wurden hier Maßstäbe der Orgel und Orgelmusik angelegt. Diese lehnten sich in ihren Idealen, besonders während des 20. Jahrhunderts, zunehmend ans Barock an und machten damit Phänomenen aus dem Zeitalter der Romantik, wie eben auch dem Harmonium, ihre Daseinsberechtigung oft streitig. Erst eine »Renaissance« romantischer Vorstellungen seit den 1980er-Jahren konnte diese Beurteilungsgrundlage relativieren und führte punktuell sogar zu neuen Sympathien für ein fast vergessenes Instrument.

Schließlich lässt auch die verbreitete, dilettantische Verwendung des Instruments als billiger Klavierersatz eine spezifische Untersuchung von Musik für Harmonium scheinbar redundant wirken. Nichtsdestoweniger wird unter den genannten Voraussetzungen auch jener, sicherlich kleine, Teil der Harmoniummusik übergangen, der von »kanonisierten« Musikern – wie etwa Georges Bizet, César Franck oder Camille Saint-Saëns – komponiert wurde und damit künstlerischen Ambitionen vermutlich kaum besonders fern stehen dürfte. Auch die Musik weniger prominenter Komponisten, wie Karg-Elert, die für sich künstlerischen Anspruch erhoben als auch bestrebt waren Lücken im Repertoire durch gehaltvollere Werke zu schließen und das Feld eben nicht allein der leichten Muse zu überlassen, geraten dabei noch leichter mitsamt dem Harmonium – gleich dem Kind mit dem Bade – aus dem Blickfeld der Musikwissenschaft.

2 Sigfrid Karg-Elerts Engagement für das Harmonium

Während die Entwicklung des Harmoniums um 1850 in Paris ihre letzten wesentlichen Neuerungen verzeichnet, damit ihren Abschluss findet und die Harmoniummusik in den folgenden Jahrzehnten zunächst ein primär Pariser bzw. französisches Phänomen darstellt, wird im deutschsprachigen Raum kurz nach der Jahrhundertwende Sigfrid Karg-Elert zum wohl wichtigsten Fürsprecher des Instruments. Ob er das Harmonium tatsächlich, wie er selbst schreibt¹², aus Respekt gegenüber dem Schaffen Regers zunächst der Orgel vorzog, muss indessen unklar bleiben, ebenso wie auch zahlreiche andere Selbsteinschätzungen Karg-Elerts, die in vielen Fällen als wirkliche Fakten dargelegt werden, tatsächlich aber eher *eine* Möglichkeit der Geschichte erzählen.¹³ Gleichwohl ist die besonders herausragende Stellung des Harmoniums in Karg-Elerts Schaffen eine kaum zu übersehende Tatsache, sein Engagement für das Instrument macht sich in musikalischer Hinsicht also deutlich bemerkbar. Über ein Viertel¹⁴ der von ihm komponierten Werke schließt das Harmonium ein, der Anteil an seinem Œuvre ist damit fast genauso groß wie jener der vielbeachteten Orgelmusik. Noch deutlich schwerer würde die Harmoniummusik wiegen, wollte man die zahlreichen Bearbeitungen anderer Kompositionen für das Instrument, die wohl zu einem nicht unerheblichen Teil als Auftragskompositionen entstanden um Karg-Elerts Einkommen und Existenz zu sichern¹⁵, in diese Statistik mit einbeziehen.¹⁶

Neben seinem kompositorischen Schaffen ließ Karg-Elert auch die theoretische Fundierung seines Werkes nicht vermissen. Abgesehen von musiktheoretischen Schriften¹⁷ äußert er sich zum Harmonium in programmatischer wie auch pädagogischer

12 KARG-ELERT, Sigfrid, »Wie ich zum Harmonium kam« in: *Der Harmoniumfreund* 1 (1927), S. 4.

13 Auf diesen, im Falle Karg-Elerts leider schwerwiegenden Umstand hat besonders Günter HARTMANN in seiner Dissertation hingewiesen, vgl. hierzu auch Fußnote 50 auf S. 13.

14 Den verwendeten Werten liegt die gattungsspezifische Auflistung im Werkverzeichnis zugrunde, s. GERLACH, Sonja, *Sigfrid Karg-Elert. Verzeichnis sämtlicher Werke*. Frankfurt/M., 1984, S. 159–174.

15 BERGMANN, Hermann F., *Harmonie und Funktion in den Klavierwerken von Sigfrid Karg-Elert (1877–1933). Erörterungen musiktheoretischer Ansichten unter Berücksichtigung eines Legitimationsversuchs für das Fach Musiktheorie an Hochschulen*. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 1991, S. 48.

16 Rechnet man Karg-Elerts 40 Bearbeitungen von Werken aller Gattungen und Epochen, die sich in, teils sehr umfangreichen, Sammlungen und Harmoniumalben finden, zu den Kompositionen, so würden die Werke mit Harmonium innerhalb seines gesamten Schaffens mehr als ein Drittel, und damit den größten Teil, ausmachen.

17 KARG-ELERT, Sigfrid, *Die Grundlagen der Musiktheorie* (1920); *Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung. Die Polarität der naturgegebenen Ton- und Klangproportionen* (1930); *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre* (1931).

Weise. Die herausragendste Stellung nimmt dabei sein umfangreiches, zweibändiges Kompendium *Die Kunst des Registrierens* op. 91 ein, mit *Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel* op. 93, *Die hohe Schule des Ligatospieles* op. 94, und der *Elementar-Harmonium-Schule* op. 99, liegen drei weitere Lehrwerke sowie ein Etüdenband, *Gradus ad Parnassum* op. 95, für Harmonium vor. Darüber hinaus, verfasste er sechs Aufsätze zum Instrument und dessen Verwendung.¹⁸

Karg-Elert legt in den genannten Schriften seine klaren Vorstellungen vom Harmonium dar. Keinesfalls sieht er das Instrument als einen Orgelersatz, dementsprechend steht er Konstruktionen mit mehreren Manualen oder dem Pedalharmonium ablehnend gegenüber, da sie die Beschaffenheit des Instrumentes nicht grundlegend verändern, erweitern oder gar verbessern.¹⁹ In einer solchen Form handele es sich um ein Instrument, das »als Orgelsurrogat fungiert und dadurch seine typische Wesenheit verleugnet.«²⁰ Während sich für Karg-Elert die Orgel als »durchaus inexpressiv« darstellt, sieht er im Falle des Harmoniums sehr wohl das Potential zu expressivem Spiel²¹, denn »das A und O des Harmoniums ist das Expressionsregister, das das Instrument erst in eine höher künstlerische [sic!] Sphäre erhebt.«²² Nicht zuletzt aus diesem Umstand heraus war das Harmonium überhaupt entwickelt worden²³ und konnte somit Expressivität, wie sie von Klavier her bekannt war, als auch den orgelmäßig gehaltenen Ton in sich vereinen. Karg-Elert zieht, wie auch Zeitgenossen²⁴ und noch heutige Generationen²⁵, aus dieser Tatsache die Konsequenz, das Harmonium stelle weder zum Klavier noch zur Orgel ein Anhängsel oder Parallelprodukt dar und bedürfe demnach in Komposition und Behandlung einer eigenen, angemessenen Berücksichtigung.²⁶ Schließlich bleibt Karg-Elert auch dem Saugwindharmonium gegenüber stets skeptisch eingestellt. Besonders

18 KARG-ELERT, Sigfrid, *Register-Tabelle für das Kunsthharmonium mit doppelter bzw. geteilter Expression* (1905); *Das moderne Kunsthharmonium. Eine Plauderei* (1905); *Das Harmonium und die Hausmusik* (1906); *Das Kunsthharmonium »Imperial«* (1910); *Orgel und Harmonium* (1905); *Wie ich zum Harmonium kam* (1927).

19 KARG-ELERT, Sigfrid, *Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme*. Op. 91, Bd. 1. Berlin: Carl Simon, 1911, S. 340.

20 KARG-ELERT, Sigfrid, »Orgel und Harmonium« in: *Musiktaschenbuch. Für den täglichen Gebrauch*. Herausgegeben von Walter Niemann. Leipzig: Steingräber, 1905, S. 276; vgl. auch KARG-ELERT, *Die Kunst des Registrierens*, Bd. 1, S. 114.

21 KARG-ELERT, »Orgel und Harmonium«, S. 276.

22 ebd., S. 296.

23 VERDIN, Joris, »The aesthetic principles of the harmonium: The essence of expression.« in: *GOArt Research reports* 3 (2002), S. 143ff.

24 BIE, Oskar, *Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente*, Leipzig, 1910, S. 94ff.

25 VERDIN; VEHLow, Gero C., *Studien zur Geschichte der Musik für Harmonium*. Herausgegeben von Dietrich Kämper (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 203), Kassel: Bosse 1998, S. 3ff.

26 KARG-ELERT, »Orgel und Harmonium«, S. 294.

Unterschiede in den Dispositionen, die abweichende Manualteilung, die weniger guten Möglichkeiten im Expressionsspiel und der abweichende Klangcharakter stellen Gründe für seine mangelnde Begeisterung dar.²⁷

Das ideale Harmonium im Sinne Karg-Elerts ist also das Kunstharmenium, das mit Druckwind funktioniert und über ein, in Bass- und Diskanthälfte geteiltes Manual verfügt, so dass beide Hälften, durch die Möglichkeit die entsprechenden Registrierungen zu verändern, auch ihre Funktion tauschen können.²⁸ Weiterhin ist die Doppelexpression von wesentlicher Bedeutung, da sie für beide Hälften des Manuals eine eigene dynamische Behandlung zulässt, was dem Interpreten zwar einige Übung abverlangt²⁹, aber für Karg-Elert einen »Vorzug ohnegleichen«³⁰ darstellt. Das dem Harmonium eigene Prolongement, eine Tastenfessel, die es ermöglicht in der tiefsten Oktave des Instrumentes, auch akkordisch gebundene, Orgelpunkte zum Erklingen zu bringen, bezeichnet er ebenfalls als »ein eminent wichtiges Moment im ›spezifischen‹ Harmoniumsatz«³¹ und auch die *Percussion*, eine zuschaltbare Hämmerchenmechanik die eine schnellere Ansprache der Töne zur Folge hat, erachtet er als bedeutend, denn »[...] der erheblich erweiterten Spieltechnik und besonders der uneingeschränkten Phrasierungsmöglichkeit wegen, besitzt die Percussion [den] unersetzbaren Wert.«³² Schließlich schätzt er auch das *Métaphone*, welches den hinteren Spielen³³ eine gesteigerte Grundtönigkeit zukommen lässt, sowie diverse feste Registerkombinationen und Spielhilfen³⁴, die einen raschen Klangfarbenwechsel vereinfachen. Das Harmonium stellt also ein »polychromes«, »polydynamisches« und »polyexpressives« Instrument³⁵ dar, ein »farbenreiches Hausorchester«³⁶, das für seinen Spieler vielfältigste Möglichkeiten der Gestaltung, Mischung und Kontrastierung von Klängen in sich vereinigt und damit individuellen Charakter erlangt.

27 vgl. ebd., S. 295ff.

28 vgl. ebd., S. 277.

29 KARG-ELERT, *Die Kunst des Registrierens*, Bd. 1, S. 16.

30 KARG-ELERT, »Orgel und Harmonium«, S. 294; vgl. auch KARG-ELERT, *Die Kunst des Registrierens*, Bd. 1, S. 19.

31 KARG-ELERT, *Die Kunst des Registrierens*, Bd. 1, S. 207.

32 ebd., S. 26.

33 Diese sind im Regelfall mit den Registern *Clairon 4'* (Bass) bzw. *Fifre 4'* (Diskant) und *Basson 8'* (Bass) bzw. *Hautbois 8'* (Diskant) belegt.

34 Genutzt werden in der Regel das *Grand Jeu* (beinhaltet die vier Grundregister zu 16', 8', 8' und 4', was, von großen Instrumenten abgesehen, dem *Tutti* entspricht) sowie *Fort fixe* (Öffnung der Forteklappe) und *Fort expressif* (Öffnung der Forteklappe in Abhängigkeit vom Winddruck).

35 KARG-ELERT, »Orgel und Harmonium«, S. 277.

36 ebd., S. 275.

»Nicht die Anzahl der Register oder der Spiele allein, nicht die Menge technischer Hilfsmittel, nicht die Verdoppelung oder Verdreifachung der Klaviaturen, nicht die Hilfe eines Pedals bestimmen den Kunstwertgrad des Harmoniums, als eines individuell ausgeprägten Instrumentes, sondern einzig die Möglichkeit, auf kürzestem Wege, im einfachsten Verfahren eine von Klavier und Orgel völlig losgelöste Eigensprache herauszubilden, eine eigene Satztechnik zu schaffen, alle Forderungen einer prägnanten Artikulation (d.i. musikalische Deklamation) uneingeschränkt zu erfüllen, höchste Ausdrucksfähigkeit zu erreichen und mit möglichst wenig Primärfarben die denkbar höchste Zahl unterschiedlicher Mischfarben zu gewinnen. Und dies geschieht einzig und allein am vollkommensten am einmanualigen Kunstharmenium (Druckluft) mit Doppelexpression und der bekannten Disposition.«³⁷

Dennoch scheitert Karg-Elerts Ideal des Kunstharmeniums, so dass er gezwungen bleiben wird, viele seiner Kompositionen für *Normalharmenium* – also das weit verbreitete Saugwindinstrument – zu veröffentlichen, oft wird für das Kunstharmenium wird bestenfalls ein eigener Registrierungsverschlagn unter der Bezeichnung »*Kunstharmenium ad lib.*« mitgeliefert. Zum einen dürfte dessen hoher Preis zu dieser Entwicklung beigetragen haben, zum anderen auch der Umstand, dass die expressiven Möglichkeiten in vielen Fällen, besonders beim verbreiteten Einsatz als Orgelersatz, nicht benötigt³⁸ oder schlichtweg nicht beherrscht wurden³⁹ und das Instrument möglichen Interessenten somit zusätzlich unattraktiv erschien. Auch Karg-Elerts Eintreten für weitere technische Konstruktionen zur Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten, wie etwa dem *Doppelten Tastenfall*⁴⁰, fand aufgrund der damit verbundenen, stark ansteigenden Komplexität des Spiels keine Anhänger. Schließlich schlägt auch sein Ansinnen fehl, dem Harmonium und seiner Individualität entsprechend, eine eigene künstlerisch-akademische Ausbildung für das Instrument, vorzugsweise mit ihm selbst als Professor, zu etablieren.⁴¹ Karg-Elerts Ideale und sein vehementes Eintreten für die

37 KARG-ELERT, *Die Kunst des Registrierens*, Bd. 1, S. 340.

38 AHRENS, Christian »Zur Entwicklung des Harmoniums und seiner Terminologie« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*, herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 35.

39 BEYER, Friederike, »Das Kunstharmenium« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*, herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 140.

40 Der *Doppelte Tastenfall* ermöglicht es lediglich die vorderen Spiele (Grundstimmen 16' + 8') des Kunstharmeniums zu betätigen, indem die Taste nur zur Hälfte niedergedrückt wird. Drückt man die Taste vollständig nieder, werden auch die hinteren Spiele (s. Fußnote 33, S. 7) mit betätigt. Die Anzahl der gleichzeitig möglichen Klangfarben wird damit auf vier (Bass + Diskant + halb bzw. ganz gedrückte Taste) erhöht.

41 HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*. S. 80.

Eigenständigkeit und entsprechende Behandlung des (Kunst-)Harmoniums bleiben damit, außerhalb einer sehr kleinen und sehr spezialisierten Szene, de facto Theorie.

An Kompositionen für Harmonium solo entstanden zwischen 1903 und 1919 23, größtenteils mehrteilige bzw. mehrsätzliche Werke mit Opuszahl, die zu Lebzeiten Karg-Elerts im Druck erschienen und damit auch die Grundlage der vorliegenden Arbeit bilden sollen. Sie lauten:

- *Fünf Miniaturen* op. 9
- *Sechs Skizzen* op. 10
- *(Drei) Sonatinen* op. 14
- *Passacaglia* op. 25
- *Acht Konzertstücke für Kunstharmonium* op. 26
- *Aquarellen. Fünf charakteristische Stücke* op. 27
- *Scènes Pittoresques (Von fremden Ländern und Menschen)* op. 31
- *Monologe* op. 33
- *Improvisation* op. 34
- *Erste Sonate* op. 36
- *Partita* op. 37
- *Phantasie und Fuge* op. 39
- *Madrigale. Zehn schlichte Weisen* op. 42
- *Zweite Sonate* op. 46
- *Tröstungen. Acht religiöse Stimmungsbilder* op. 47
- *Renaissance. Stücke im alten Stil* op. 57
- *Innere Stimmen. Acht Charakterstücke* op. 58
- *Zwei Tondichtungen (orchestrale Studien)* op. 70
- *Intarsien. Fünfzehn kleine Charakterstücke* op. 76
- *33 Portraits* op. 101
- *Impressionen* op. 102
- *Sechs Romantische Stücke (Impressionen aus dem Riesengebirge)* op. 103
- *Sieben Idyllen* op. 104

Weitere kleinere Kompositionen erschienen unter Pseudonymen⁴² und in Sammelbänden. In ihrem Fall ist eine korrekte und unzweifelhafte Zuschreibung in vielen Fällen

42 In Verwendung waren u.a.: *Teo von Oberndorff*, *Baptiste Karg*, *Dr. Ottmar Bergk*, *Roderich Bergk*, *Wolfgang Ey* u.a.m., vgl. auch GERLACH, S. 6.

schwierig oder (noch) nicht möglich gewesen, schließlich stellten sich auch mehrere, von Karg-Elert genannte Stücke als verschollen oder nicht nachweisbar heraus.

Im Übrigen besteht Karg-Elerts Werk zu weiten Teilen aus Kompositionen für verschiedene kammermusikalische Besetzungen, hier sind seine Klavierwerke und Liedversionen zahlenmäßig hervorzuheben, sowie für die Orgel, die zeit seines Lebens⁴³, wie auch heute, auf die größte Resonanz stoßen. Auch mehrere Flötenkompositionen fanden ins Hochschul- und Solistenrepertoire. Größere, insbesondere symphonische und musiktheatralische Formen sind von Karg-Elert hingegen nicht überliefert, womit ein weiteres Indiz für Karg-Elerts Aussichtslosigkeit auf breite Popularität vorliegt, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert de facto mit Erfolg auf dem Gebiet eines der genannten Sujets einherging.

Nach seinem Tod blieb die Musik Karg-Elerts, abgesehen vom angloamerikanischen Raum, unpopulär. Darüber hinaus erschwerte der fälschliche Eintrag Karg-Elerts in *Das musikalische Juden-ABC*⁴⁴ zwei Jahre nach dessen Tod sicherlich Aufführungen seiner Werke und die Vermarktung von Notendruckten. Obwohl sich Karg-Elerts Familie mittels Zeitungsannoncen gegen diese Brandmarkung zur Wehr setzte, wurde dieser folgenreiche Fehler erst 1940 durch eine Mitteilung der Reichsmusikkammer berichtigt.⁴⁵ Auch nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes sollte es weitere Jahrzehnte dauern, bis in den 1970er-Jahren die Werke Karg-Elerts wieder einen Weg ins Bewusstsein von Musikern finden und damit langsam Nischen im Repertoire füllen konnten⁴⁶, so dass bis heute die Rezeption seiner Musik nur in Spezialistenkreisen, zumeist rund um den Bereich der Orgelmusik sowie in der Harmoniumszene, erfolgt.

43 Karg-Elert war etwa in den USA im Jahr 1930 nach Johann Sebastian Bach, César Franck, Charles Marie Widor und Louis Vierne der meistgespielte Orgelkomponist, s. MICHEL, Johannes M., »Günter Hartmann: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert. Inaugural-Dissertation, Bonn 1985, Zwei Bände, 921 Seiten« in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft* 1 (1986), S. 26.

44 ROCK, Christa M. u. BRÜCKNER, Hans (Hrsg.), *Das musikalische Juden-ABC*. München: Brückner, 1935.

45 HARTMANN, Sigfrid *Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 152; im ebenfalls verbreiteten *Lexikon der Juden in der Musik* (1940) herausgegeben von Herbert GERIGK und Theophil STENGEL) wurde Karg-Elert unter »Irrtümlich als Juden verdächtigt« aufgeführt.

46 STRODTHOFF, Jörg, Art. »Karg-Elert« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil Band 9: Him–Kel. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 2003, Sp. 1497.

3 Forschungshistorie und theoretische Voraussetzungen

Um den Fragen die an Karg-Elerts Kompositionen herangetragen und in der vorliegenden Arbeit erörtert werden sollen gerecht zu werden und ihnen die Sicherheit eines reflektierten theoretischen Fundaments zu bieten, sind zweierlei Voraussetzungen zu erfüllen: Zum einen erscheint ein Blick in die Geschichte der Karg-Elert-Forschung reizvoll. Anhand der dort vorgebrachten, vielfältigen Fragestellungen an dessen Musik sind zahlreiche Erkenntnisinteressen ablesbar, die zum Teil auch für das bessere Verständnis und eine gelungene Einordnung der Kompositionen für das Harmonium dienlich sein können. Darüber hinaus bieten sie oftmals auch das Potential, in angemessen abgewandelter Form, auf den zu erörternden Gegenstand angewandt zu werden. Zum anderen ist es unumgänglich zentrale Begriffe – namentlich »Historismus«, »Impressionismus« und »Eklektizismus« – hinreichend zu schärfen, so dass Karg-Elerts Werke mit stilistischen Strömungen seiner Zeit gewinnbringend in Bezug gesetzt werden können, ohne an den dehnbaren Grenzen dieser Ideen und den damit einhergehenden, möglicherweise vagen Inhalten zu scheitern. Auch eine Orientierung an deren Bedeutungen, wie sie in der Vergangenheit speziell an die Musik Karg-Elerts herangetragen wurden, kann nicht unterbleiben, wenn sich die in dieser Arbeit gewonnenen Ergebnisse nicht beziehungslos, sondern vielmehr sinnvoll in die Geschichte dieser Erörterungen einreihen sollen. Es werden auch die Titel, welche Karg-Elert seinen Werken verleiht ins Auge zu fassen sein. Besonders in ihnen kommt die Vielfalt und Bandbreite von Ideen, Stilen und kompositorischen Techniken zum Ausdruck, die Karg-Elerts Harmoniumwerk kennzeichnen. Letztlich sind auch sie eine wesentliche Ursache, die Kategorie des Historismus in die vorliegende Untersuchung einzubeziehen. Schließlich müssen, auch anhand der diskutierten Meinungen und Begriffe, jene Fragestellungen klar und deutlich in Worte gefasst werden, die im Folgenden den roten Faden durch die Untersuchungen darstellen sollen.

3.1 Forschungshistorie

Auch wenn Sigfrid Karg-Elert und seinem musikalischen Schaffen eine Außenseiterrolle zukommt, liegen zahlreiche Arbeiten vor, die sich mit dem Werk des Komponisten auseinandersetzen. Größte Beachtung finden hierbei die Orgelwerke die seit den 1960er-Jahren auch in mehreren, teils umfangreichen, wissenschaftlichen Beiträgen erforscht wurden.⁴⁷ Auch prominente Kompositionen für Flöte erfuhren neben der musikalischen auch akademische Rezeption, gleiches gilt für das Klavierwerk. Seine Position und sein Schaffen als Harmoniumkomponist hingegen sind, wohl nicht zuletzt aufgrund des Verschwindens des Instruments aus dem Musikleben, kaum betrachtet worden. Während das Harmonium selbst zumeist unter historischen und organologischen Gesichtspunkten behandelt wird⁴⁸, können Betrachtungen und Studien zu Werken, die explizit für das Instrument komponiert wurden, und somit spezifische Harmoniummusik darstellen, oder darüber hinaus das Schaffen eines einzelnen Komponisten beleuchten, bislang als Raritäten gelten.⁴⁹ Dennoch bieten die vorhandenen Studien, besonders jene zum Orgelwerk, ausreichend analytische Untersuchungen musikalischer Substanz sowie Versuche Karg-Elerts Schaffen in stilistischer Hinsicht einzuordnen. Im folgenden sollen daher die vorliegenden Arbeiten bezüglich der genannten, und bei Karg-Elert möglicherweise umgesetzten, Ideen von »Historismus«, »Impressionismus« und »Eklektizismus« auf Ergebnisse sowie deren Nutzbarkeit für die vorliegende Untersuchung geprüft und resümiert werden.

47 Besonders hervorzuheben sind in dieser Hinsicht: YOUNG, Stephen Edward, *The Organ Works of Sigfrid Karg-Elert*. Diss. University of North Carolina, 1968; STALLSMITH, John A., *Impressionist Organ Music of Sigfrid Karg-Elert*. D.Mus.A. University of Alabama, 1993; HARTMANN, Günter, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*. Bonn: Orpheus, 2002.

48 GROSSBACH, Jan, *Das Harmonium*. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1991; AHRENS, Christian (Hrsg.), *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996; GELLERMAN, Robert. F.; *The American Reed Organ and the Harmonium: A Treatise on its History, Restoration and Tuning*. Vestal (NY): 1996; VERDIN, Joris, »The aesthetic principles of the harmonium: The essence of expression«.

49 CONLEY, Frank, *The Harmonium and its Music. With Special Reference to the Music of Sigfrid Karg-Elert*. MMus., University of Sheffield, 1995, stellt Kurzcharakteristiken der Harmoniumwerke Karg-Elerts vor und diskutiert aufführungspraktische Aspekte; MÜHLENHAUS, Dirk, »Portraits. 33 Stilstudien von Palestrina bis Schönberg« op. 101. *Ein Kompositionszyklus von Sigfrid Karg-Elert für das Kunstharmonium*. MA Universität Bonn, 2003, unternimmt eine genauere Betrachtung von Karg-Elerts 33 Portraits op. 101.

Die beiden folgenden Werke waren im Rahmen der Recherche für die vorliegende Arbeit leider nicht zugänglich, so dass eine Diskussion ihrer Ergebnisse ebenso unterbleiben muss wie deren Berücksichtigung in dieser Studie: KAMES, Stefan, *Die Kompositionen und Lehrwerke Sigfrid Karg-Elerts für das Harmonium*. Staatsexamensarbeit Musikhochschule Köln, 1985; UHLMANN, Ekkehard, *Deutschsprachige Harmoniumschulen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Diss. Universität Koblenz, 1997.

In seiner Dissertation konnte Hartmann berechtigte Zweifel an der Glaubwürdigkeit von Aussagen und Informationen seitens Karg-Elerts, wie auch seiner Familie, geltend machen.⁵⁰ Seine Biographie liegt daher in wesentlichen Teilen leider im Dunkeln, so dass eine Rekonstruktion also einem späteren Forschungsvorhaben vorbehalten bleiben muss. Dennoch stellen seine theoretischen und biographischen Schriften sowie allonyme oder von ihm beeinflusste Veröffentlichungen eine nicht zu vernachlässigende Quelle dar.⁵¹ In ihnen entwickelt er sowohl in konsequenter Weise sehr genaue Vorstellungen vom Harmonium und dessen Verwendung als auch Ideen, auf dem Instrument und entsprechenden Zielgruppen angemessenen Wegen, seine Ideale umzusetzen und mit seiner kompositorischen Handschrift in Deckung zu bringen. Anders als seine, erwiesenermaßen mit Fehlern und hinzugedichteten Begebenheiten getrübe, Autobiographie dürften seine nomothetisch wirkenden Programmschriften zum Harmonium, zumindest wo solide Argumente ins Feld geführt werden, inhaltlich sehr wohl belastbar sein. Darüber hinaus bieten Karg-Elerts eigene Forderungen hinsichtlich des Instruments und seiner Musik einen passgenauen Maßstab für sein eigenes Schaffen an, die eine Suche nach Überschneidungen und Abweichungen geradezu herausfordern.

3.1.1 Hinweise auf Karg-Elert als Vertreter von Historismus

Partiten und Passacaglien dürften kaum jene Gattungen sein, welche Assoziationen mit der Spätromantik und deren ausladenden Formen oder dem langsam beginnenden Zerfall des Dur-/moll-tonalen Systems einer anbrechenden musikalischen Moderne hervorruft. Umso auffälliger ist die Tatsache, dass zu eben dieser Zeit aus der Hand Karg-Elerts Werke mit solchen anachronistisch anmutenden Bezeichnungen entstehen. Dies bleibt jedoch nicht auf das Harmonium beschränkt, sondern findet sich auch unter Kompositionen für andere Besetzungen, etwa Orgelwerken wie der *Chaconne* op. 73, der *Sonatine* op. 74 oder der *Partita* op. 100, sowie weiteren Stücken aus den ge-

50 Diese betreffen vor allem Karg-Elerts Biographie. Besonders hinsichtlich Karg-Elerts musikalischer Ausbildung und Werdegangs, der Führung seines Doppelnamens, der wohl unerlaubten Nutzung akademischer Titel, seiner lediglich durchschnittlichen Begabung zum Orgelvirtuosen und seiner eigenwilligen Arbeitsweise sowie der bescheidenen Fähigkeiten zur Werbung für seine Werke und seine Person konnten von Generation zu Generation tradierte Gerüchte und Legenden ausgeräumt werden. (vgl. HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 50–153).

51 Abgesehen von FABRIKANT, Harold (Hrsg.), *The Harmony of the Soul: Sigfrid Karg-Elert's Letters to his Australian friends*. Lenswood: 2000, konnten im Zuge der Recherche zur vorliegenden Arbeit leider keine weiteren Briefe Karg-Elerts systematisch eingesehen werden. Dies ist hauptsächlich in der Ermangelung einer Edition dieser Briefe begründet, welche sich derzeit mutmaßlich noch in Arbeit befindet (vgl. MÜHLENHAUS, S. 6).

nannten Gattungen für Klavier und verschiedene kammermusikalische Besetzungen. Unter den Kompositionen für das Harmonium sind zahlreiche Werke bzw. Werkteile zu finden, die sich in ihrer Bezeichnung deutlich an Vorbilder aus der Musikgeschichte anlehnen. Zu nennen sind hier: »Alla Giga« aus den *Fünf Miniaturen* op. 9, die *Sonatinen* op. 14, die *Passacaglia* op. 25, allenfalls die »Fuga« aus der *Ersten Sonate* op. 36, die *Partita* op. 37, *Phantasie und Fuge* op. 39, *Madrigale* op. 42, die Doppelfuge aus der *Zweiten Sonate* op. 46, sowie die aus den Sätzen »Air de ballet« und »Tambourin et Musette« bestehende *Renaissance* op. 57.

Mehrere Ergebnisse aus Untersuchungen von Karg-Elerts Schaffen bestätigen die nicht zu übersehenden Tendenzen des Komponisten, Anspielungen auf vergangene Zeiten zu machen oder sich kompositionstechnischer Anleihen aus selbigen zu bedienen. Bereits Karg-Elerts Zeitgenosse und Freund Godfrey Sceats, der das Schaffen des Komponisten in fünf Stufen bzw. Phasen einteilte, fasste jene Werke in den Kategorien »ii. Contrapuntal and historical« und »iii. Middle period – mixed«⁵² zusammen. Eine disziplinierte, im Barockstil historisierende Satzweise⁵³ sieht auch Young besonders für Karg-Elerts Orgelwerke der Vorkriegsperiode (1908–1913), neben einer zweiten, spätromantisch-ausladenden Ausdrucksweise, gegeben. Gerade der Einfluss Johann Sebastian Bachs mache sich hier, mit Ausnahme abweichender Kadenzbildungen, bemerkbar⁵⁴, vorzugsweise in Stücken, denen Karg-Elert einen *cantus firmus* zur Bearbeitung zugrundelegt und auf diese Weise Werke schafft, die sich von jenen Regers durch ihren improvisatorischeren Duktus unterscheiden.⁵⁵ Es finden finden sich hier konkretere Hinweise auf, mal mehr mal weniger originelle, Kombinationen aus ausladender, konservativ-romantischer Tonsprache⁵⁶ mit vornehmlich von barocken Vorbildern entliehenen Satztechniken⁵⁷, wobei der Harmonik an dieser Stelle das wohl größte Potential zur Aktualisierung historischer Vorbilder zukommt.⁵⁸ Ein Gesamturteil zu Karg-Elerts Schaffen hinsichtlich historistischer Ambitionen fehlt wohl aufgrund der großen Bandbreite musikalischer Ansätze sowie der Qualität ihrer jeweiligen Umsetzung.⁵⁹ In ähnli-

52 SCEATS, Godfrey, *A Guide to the Organ and Harmonium Works of Karg-Elert*. Orpington, 1940, Reprint, Burgh le Marsh, 2010, S. 3.

53 YOUNG, S. 27.

54 ebd., S. 31.

55 ebd., S. 28; YOUNG mutmaßt, Karg-Elert habe in dieser frühen Phase seines Schaffens noch nicht zu einem Personalstil finden können, so dass er daher nach Möglichkeit einen *cantus firmus* als Kompositionsgrundlage wählt. Leider nennt YOUNG keine weiteren Argumente oder Belege für diese Vermutung.

56 ebd., S. 27 & S. 142.

57 ebd., S. 31.

58 ebd., S. 31, S. 54ff., S. 58ff., S. 94ff. sowie S. 108f.

59 ebd., S. 142ff.

cher Weise betrachtet auch das *New Grove Dictionary of Music and Musicians* polyphone und historisierende Formen als wesentlichen Bestandteil von Karg-Elerts Schaffen und als Ausweis seines kontrapunktischen Könnens⁶⁰, eine weitere Einschätzung von Gesine Schröder weist seine Kompositionsweise als »klassizistisch und neorenaissancistisch« aus.⁶¹ Michel wiederum attestiert Karg-Elert, zumindest fallweise, sowohl historische Orientierung als auch »Frische und Schlagkraft« sowie »originelle Erfindung«⁶² und hält dessen Distanz zu epigonalem Stilpurismus fest.⁶³

3.1.2 Hinweise auf Karg-Elert als Vertreter von Impressionismus

Große Teile der Studien zu Karg-Elerts Musik stellen einen Bezug zwischen dieser und dem Impressionismus her. Erste Spuren wollen bereits Karg-Elert selbst⁶⁴ sowie sein Freund Sceats festgestellt wissen: »*The Seven Pastels (Lake Constance) are the acme of impressionism.*«⁶⁵

Wenn Hans Heinz Stuckenschmidt seine Einschätzung »*Né en 1877, Siegfried [sic] Karg-Elert est le plus intéressant des impressionistes allemands déjà mentionnés.*«⁶⁶ ausgerechnet am Debussy-Portrait aus op. 101 festmacht, so muss aufrichtigerweise zugestanden werden, dass Karg-Elert seinem Anspruch, wie auch jenem des Titels, nicht gerecht geworden wäre, hätte das Stück keine Assoziationen zu impressionistischen Tendenzen geweckt. Andererseits könnte dieser Umstand – gegen Karg-Elert verwendet – Vorwürfen von Eklektizismus und Epigontum Nahrung geben. Stuckenschmidt jedenfalls markiert eine neue Schaffensphase des Komponisten ab 1915, in der sein

60 CLARK, Joseph, Art. »Karg-Elert« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Herausgegeben von Stanley Sadie. Band 9: Iacobus-Kerman. London: Macmillan, 1980, S. 808.

61 SCHRÖDER, Gesine, »Farb-Ton-Figuren: Visuelles in der Musiktheorie und im Harmoniumwerk Karg-Elerts« in: FONTAINE, Susanne u.a. (Hrsg.): *Töne, Farben, Formen: Über Musik und die bildenden Künste – Festschrift Elmar Budde zum 60. Geburtstag*. Laaber: Laaber-Verlag, 1995, S. 198.

62 MICHEL, Johannes M., »Günter Hartmann: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert.«, S. 28.

63 MICHEL tritt hier der Zugangsweise HARTMANNs entgegen, welchen er als zu sehr auf Stilpurismus bedachten, und so historistischem Denken nicht vollends gerecht werden-den Analytiker betrachtet: »*Statt den kompositorischen und ästhetischen Qualitäten nachzuspüren – gerade die Abweichungen vom Vorbild sagen ja Entscheidendes aus – beschränkt er [also HARTMANN; d.Verf.] sich auf Stilpurismus. Dieser lag Karg-Elert und seinem Musikverständnis zu allen Zeiten fern.*«, MICHEL, ebd., S. 29.

64 vgl. Kapitel 3.1.4 dieser Arbeit.

65 SCEATS, Godfrey [zus. mit KARG-ELERT, Sigfrid], »*The Organ Works of Sigfrid Karg-Elert*« in: *The Musical Times* 68 (1927), S. 833.

66 STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz, »*L'influence de Debussy: Autriche et Allemagne*« in: *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*. Colloques internationaux du CNRS No. 519. Paris 1965, S. 246.

harmonischer Erfindungsreichtum sowie Parallelismen von Tonalität, Polytonalität und Atonalität⁶⁷ Karg-Elert zum Impressionisten qualifizieren.

Genauer geht Young in seiner Analyse vor, er unterscheidet zwei zentrale Felder im Werk Karg-Elerts die auf eine Nähe zum Impressionismus hinweisen. Zum einen macht er einen französischen Einfluss aus, der sich zunächst in naturbezogenen, deskriptiven Werktiteln oder gar der Verwendung von »*impression*« niederschlägt, wie beispielsweise in opp. 72, 108 und 152. Auch stilistische Anleihen, etwa übermäßige Dreiklänge, Ganztonskalen, parallele Stimmführung und chromatische Akkorde⁶⁸ weisen demnach auf eine Orientierung an französischen Vorbildern hin. Zum anderen sieht Young eigene Entwicklungen im Werk Karg-Elerts gegeben, die sowohl als »impressionistisch« bezeichnet werden können als auch eine konturierte Phase in seinem Schaffen ausmachen. Hier sind die vielen raschen Veränderungen in Tonarten, Harmonieverwendung und Satztechniken, wechselnde ungerade Taktbezeichnungen, oszillierende Begleitmuster zur Erzeugung koloristische Effekte, die Unterordnung von linear-horizontalem Denken und der Melodie unter die Farbwirkungen der Harmonik, changierende Sequenzierungen und variierende Wiederholungen sowie seine Polystilistik⁶⁹ zu nennen. Deutlich wird die Abkehr von einer im deutschen Sprachraum tradierten, symphonischen Satzweise und eine Hinwendung zu gebrochenen, mosaikartigen Strukturen.⁷⁰ Dennoch bestehen zwischen Karg-Elert und Debussy, als dem idealen Vertreter des Impressionismus, wesentliche Unterschiede. So legt Karg-Elert in seinen Kompositionen weder strikte Beschränkung in materieller Hinsicht noch Schichtungstechnik an den Tag sondern belässt es bei einfachen Juxtapositionen verschiedener Materialien. Schließlich ist der Impressionismus in Karg-Elerts Spätwerk wieder im Rückzug begriffen.⁷¹

Auch Edward Pinkney und Christopher Palmer⁷² sehen Impressionismus bei Karg-Elert vor allem durch dessen spezifische Verwendung von Harmonik gegeben, die Analogien zur entsprechenden Kunstrichtung herstellt und somit ihre Einschätzung bestätigt:

67 STUCKENSCHMIDT, S. 246.

68 YOUNG, S. 73.

69 ebd.

70 ebd., S. 89.

71 ebd.

72 PALMER, Christopher, *Impressionism in Music*. London: Hutchinson, 1973, S. 184f.

»Karg-Elert's attitude to harmony has a great deal in common with the Impressionist painter's treatment of colour: both harmony and colour are smashed into their constituent parts and then utilised for the benefit of the work as an entity.«⁷³

In ähnlicher Weise ausgeprägt betrachtet Stallsmith den Impressionismus bei Karg-Elert, zumal der Titel seiner Dissertation schon auf seine Perspektive hinweist. Er sieht jedoch dessen zeitlichen Rahmen deutlich weiter gespannt und bereits in frühen Harmoniumwerken angelegt.⁷⁴ Weitere Autoren machen impressionistische Qualitäten ebenfalls an Farbwirkungen von Harmonik, Alterationen und Melodieverzicht fest:

»Wo Reger mit der Grazie einer Planieraupe quer durch die Chromatik pflügt, setzt Karg-Elert eine blühende harmonische Welt dagegen. Er schätzt Alterationen, aber nicht um der reichen Chromatik willen, verwendet gern und häufig Nonenakkorde, übermäßige und verminderte Dreiklänge – doch selbst die gern zitierten Quintgänge, die ihn angeblich unverdächtig in die Nähe der häufig so apostrophierten Erneuerer der Kirchenmusik zu rücken schien, entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als ebenso grundlegend einer Art Impressionismus zugehörend wie seine anderen Elemente.«⁷⁵

Besonders das Spiel mit Klangfarben und deren Wechseln wurde bei Karg-Elert zu einem eigenständigen musikalischen Parameter, der anderen kompositorischen Elementen wie Melodie, Harmonie und Form ebenbürtig gegenüberstand.⁷⁶ Daneben kommt der Wahl von Werktiteln, die in einigen Fällen auf einen bildend-künstlerischen Zugang hindeuten⁷⁷, sowie Subjektivität und Spontaneität⁷⁸ entscheidende Bedeutung zu, wenn es darum geht Karg-Elert mit kompositorischen Strategien Debussys oder weiterer ›impressionismusverdächtiger‹ Musiker wie auch mit einer Kunstrichtung in Verbindung zu bringen, die subjektiven Umgang mit Licht und Farbe als konstitutive

73 PINKNEY, Edward M., »Reger – Expressionist, Karg-Elert – Impressionist?« in: *Musical Opinion* 96 (1973), S. 257.

74 STALLSMITH, John A., *Impressionist organ music of Sigfrid Karg-Elert*. D.Mus.A. University of Alabama, 1993, S. 29; Stallsmith bewertet bereits die opp. 27 & 33 von 1905 als impressionistisch beeinflusst.

75 LUDWIG, Klaus-Uwe, »Wer ist Sigfrid Karg-Elert?« in: *Der Kirchenmusiker* 34 (1983), S. 173; auch SCHRÖDER führt die prominente Stellung von Klangfarbe als impressionistische Eigenschaft an: »Präzisiert man, was ihn Melodie vermeiden ließ und was er (insbesondere am eigenen Schaffen) für impressionistisch hielt, eine ›Schreibweise, die völlig neue ungeahnt reizvolle Nervenwirkungen durch höchst subjektive Wiedergabe von spontanen Eindrücken erziele, so tritt eine andere als graphische Qualität des Visuellen in den Plan vielfältiger Spiegelungen ein, die Farbe nämlich.«, SCHRÖDER, S. 199.

76 RISE, Harald, »Max Regers og Sigfrid Karg-Elerts orgelmusikk: En sammenlignende stilstudie« in: *Studia musicologica Norvegica* 32 (2006), S. 96.

77 ebd.

78 MICHEL, Johannes M., »Sigfrid Karg-Elert und Max Reger« in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 244.

Kategorie den Vorrang vor von klaren Linien umrissenen, formal vorgefertigten Konzepten einräumt.

3.1.3 Hinweise auf Karg-Elert als Vertreter von Eklektizismus

Die Vielfalt an Stilen und Einflüssen, die dem Schaffen Karg-Elerts an zahlreichen Stellen bescheinigt wird, führt neben dem Problem systematischem Ordnungswillen gerecht zu werden und die Werke treffend in einer musikalischen Strömung der Zeit zu positionieren, oftmals auch zum, abwertend gemeinten, Vorwurf des Eklektizismus und Epigontums. Zunächst sei festgehalten, dass Karg-Elert mit derlei Bezeichnungen gerade zu seiner Zeit kein Einzelfall war. Bereits sein Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium, Carl Reinecke, wird in seinem kompositorischen Werk wiederholt des Epigontums beschuldigt.⁷⁹ Abgesehen davon war insbesondere der Bereich der Orgelmusik, und unter diesem Gesichtspunkt wurde Karg-Elerts Werk in der Vergangenheit in erster Linie begegnet, mit ähnlichen Vorwürfen konfrontiert:

»Wir dürfen nicht vergessen, daß die Orgelmusik des ganzen 19. Jahrhunderts unter dem Damoklesschwert des Epigontums stand. Die wenigen Ausnahmen, gleichsam Spurenelemente im Gesamtwerk etwa von Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Liszt und Brahms, bestätigen dies.«⁸⁰

Im Falle Karg-Elerts machten bereits Zeitgenossen Fremdeinflüsse aus, die sich in durchaus unterschiedlichen Rezensionen niederschlugen, deren Bandbreite von der wohlwollenden Würdigung Emile Rupps

»Jedes gesunde Musiktalent ist mehr evolutionär als revolutionär, jeder Komponist ist im Anfang Eklektiker. Erst nach und nach erstarkt die originale Kraft, die keiner Stützen bedarf.«⁸¹

bis hin zur vernichtenden Kritik Weigls reichte; dieser »geißelte 1931 in seinem ›Handbuch der Orgelliteratur‹ Karg-Elert als eine Art Universalepigon«⁸² und meinte bei ihm »die Trennungslinien von Geschmack und Nichtgeschmack, von echter und eingebildeter Kunst am deutlichsten verfolgen [...]«⁸³ zu können.

79 vgl. CHARLES, M. [CHOP, Max], *Zeitgenössische Tondichter. Studien und Skizzen*. Leipzig: Roßberg, 1888., S.155ff; ebenso auch SEGELITZ, Eugen, *Carl Reinecke*, Leipzig: Hermann Seemann Nachf., 1900, S. 32 & S. 42.

80 WEYER, Martin, »Deutsche Orgelmusik des fin de siècle« in: *Ars Organi* 28 (1980), S. 151.

81 RUPP, Emile, »Sigfrid Karg-Elert und das Harmonium« in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 9 (1908), S. 36.

82 WEYER, S. 152.

83 ebd.

In einiger zeitlicher Distanz kamen jüngere Untersuchungen zu weniger emotionalen und umso differenzierteren Ergebnissen. Stallsmith resümiert Karg-Elerts Schreibweise als durchgehend gemischt⁸⁴ und auch Michel⁸⁵, Wollinger⁸⁶ und Strodt-hoff⁸⁷ erkennen Karg-Elerts Bewusstsein im Umgang mit verschiedenen Stilen sowie deren Mischung, Abwandlung und Verarbeitung als Charakteristikum seines Komponierens an. Die Betrachtungen von Young und Rise behandeln darüber hinaus Karg-Elerts Beziehung zum Impressionismus noch eingehender. Beide kommen zu dem Schluss, dass Impressionismus im Schaffen Karg-Elerts einen bedeutenden Einflussfaktor darstellt. Jedoch mangle es Karg-Elert diesbezüglich an Konsequenz⁸⁸, so dass ein vermischtes, pluralistisches Stilverständnis stets bestehen bleibt⁸⁹ und er fallweise sogar auf allzu konservative Romantizismen⁹⁰ zurückgreift. Dennoch kommt keine der jüngeren Untersuchungen zu dem Schluss, Karg-Elerts Werk auf bloßen Eklektizismus zu reduzieren oder ihn selbst zum Epigonen zu stempeln und beiden somit künstlerischen Anspruch entschieden abzusprechen.

3.1.4 Karg-Elerts Selbsteinschätzungen seines Werkes

Äußerungen zu seinem Harmoniumwerk wie auch zu seinem weiteren Schaffen tätigte Karg-Elert zum Teil unter seinem eigenen Namen, zum anderen Teil schob er auch in diesem Fall Pseudonyme vor, wenn er etwa, wie Hartmann zeigen konnte, seinen Freund Hanns Avril dazu gewinnen konnte unter dessen Namen einen selbstverfassten Text zu veröffentlichen⁹¹, oder hatte offenbar erheblichen Einfluss auf die Besprechungen seiner Musik.⁹² Er selbst ist sich über eine stilvermischende Kompositionsweise in seinem Werk durchaus im Klaren. Ähnliches lässt sich auch für sein historisches Bewusstsein hinsichtlich Kompositionstechnik und Formbehandlung feststellen, wenn er sich wie folgt äußert:

84 STALLSMITH, S. 11.

85 MICHEL, Johannes M., »Günter Hartmann: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert.«, S. 29.

86 WOLLINGER, Alwin, »Notizen zu Sigfrid Karg-Elert« in: *Visionen und Aufbrüche: Zur Krise der modernen Musik 1908-1933*. Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik MHS Freiburg, Bd. 5, herausgegeben von Günther Metz. Regensburg: Gustav Bosse, 1994, S. 366.

87 STRODTHOFF, Sp. 1496.

88 YOUNG, S. 143.

89 RISE, S. 92.

90 YOUNG, S. 142.

91 HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 5.

92 So etwa im Falle von SCHENKS »*Sigfrid Karg-Elert. Eine monographische Skizze mit vollständigem Werkverzeichnis*«, s. HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 15.

»Als reifste Werke sind die köstliche D dur – Partita op. 37, und die drei Sonatinen op. 14, anzusehen. Sie befriedigen durch ihre merkwürdige Stilvermischung von Bachscher und eigener Sprache sowohl die Anhänger klassischer wie moderner Musik.«⁹³

Nicht nur in frühen Phasen seines Schaffens reklamiert Karg-Elert kunstmusikalische Fundierung und Legitimation durch geschichtliche Bezüge für sich, vielmehr sieht er sie als charakteristische Konstante in seiner musikalischen Sprache:

»Es entstanden zuerst kontrapunktische Werke, Kanons in allen möglichen Gattungen und Fugen in den verschiedensten Formen; nur ein kleiner Teil davon wurde veröffentlicht. Die Vorliebe, sich kontrapunktischer Formen zu bedienen, habe ich mir bis in die letzten Werke hinein bewahrt. [...] Neben diesen kontrapunktischen Studien vertiefte ich mich in das Wesen der klassischen Tanzformen, wie sie in den Suiten, Partiten, Canarien, Cassationen, Divertissements stilisiert sind.«⁹⁴

Weiterhin äußert sich Karg-Elert zu einer Art Dualismus zwischen seinem historisch informierten Formverständnis und einer zeitgemäßen musikalischen Ausdrucksweise, was, miteinander kombiniert, einer historistischen Zugangsweise im Schaffen, sowie einem klaren Bewusstsein dafür seinerseits, bereits sehr nahe kommt. Sowohl die Imitation historischer Stile, wie auch deren Abwandlung und Anpassung an Karg-Elerts musikalische Idiomatik kommen zur Sprache, letztere hat mit »geschlechtswechselnder Terzverwandtschaft« aufeinander bezogener Akkorde die – im Hinblick auf eine Tonika – sehr weite Öffnung des harmonisch-tonalen Raumes zur Folge:

»Dieses Ausdrucksverlangen ließ mich schon sehr zeitig neue harmonische Mittel suchen. Die edle, männliche Herbheit reiner Dreiklangsfolgen ist, von ausgesprochen kirchlichen und bewußt-archaisierenden Werken abgesehen, meinen Kompositionen im großen ganzen fremd geblieben; wo Dreiklänge aufeinander folgen, stehen sie meist in alterierter Terzverwandtschaft,

93 KARG-ELERT, Sigfrid [alias AVRIL, Hanns], *Kompositions-Verzeichnis der erschienenen oder demnächst erscheinenden Werke von Sigfrid Karg-Elert*, Berlin, 1908, S. iv.

94 KARG-ELERT, Sigfrid, »Sigfrid Karg-Elert. Aus seinem Leben und Schaffen. Eine Autobiographie.« in: *Die Ähre* 1915, Reprint in: HARTMANN, Günter, *Karg-Elerts Harmonik. Vorstufen und Stellungnahmen*. Bonn: Orpheus, 1999, S. 36; wie groß der »kleine Teil« der veröffentlichten Werke tatsächlich ist, muss unklar bleiben, ebenso kann nicht als gesichert gelten, dass erwähnte, unveröffentlichte Werke existierten oder noch existieren. Zu Karg-Elerts eigenhändigen, aber unübersichtlichen Werkverzeichnissen und Verlautbarungen bezüglich Kompositionen in Arbeit oder in/ohne Veröffentlichung s. auch GERLACH, S. 8–14, sowie HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 72f.

dazu noch häufig geschlechtswechselnd; [...] diese [...] Terzverwandtschaften spielen in meinen Kompositionen von etwa Op. 20 an [...] bis Op. 92 [...] eine bevorzugte Rolle.»⁹⁵

Neben der Betrachtung geschichtlicher Vorbilder rückt Karg-Elert seine persönliche Weise der Harmoniebehandlung auch selbst in ein Naheverhältnis zu impressionistischen Tendenzen. Zunächst betont er, wie auch Rezensenten nach ihm, ebenfalls die Wichtigkeit einer ausgesprochenen Subjektivität der künstlerischen Perspektive sowie die Möglichkeit Spontaneität im Schaffensprozess, und damit auch im zu Gehör kommenden musikalischen Geschehen, zuzulassen:

»[...] impressionistischer Stil, Schreibweise, die völlig neue ungeahnt reizvolle Nervenwirkungen durch höchst subjektive Wiedergaben von spontanen Eindrücken erzielt. Fast die gesamte Moderne zeigt impressionistische Tendenzen, expressionistischer Stil löst sich vollständig von Außeneindrücken los und gibt nur ›Musik an sich‹ ohne Bildassoziationen. Liegt noch im Entwicklungsstadium.»⁹⁶

Ebenso lässt sich aus der von ihm vorgenommenen, deutlichen Trennung zwischen Impressionismus und, dem noch unausgereiften, Expressionismus sowie der, für letzteren, hier formulierten Absenz von »Außeneindrücken« schließen, dass jene »Außeneindrücke« wohl für den Impressionismus wiederum eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen scheinen. Eine solche Einschätzung, die den Impressionismus mit bildlichen Assoziationen natürlichen Ursprungs charakterisiert und sie bloßen, nüchternen Beschreibungen einer Szene vorgezogen wissen will, steht auch heutigen Definitionen⁹⁷ dieser Kunstrichtung nicht fern. Abgesehen davon spielt für ihn das Verhältnis der Melodie zur Harmonik und darüber hinaus zu weiteren Parametern der musikalischen Gestaltung eine zentrale Rolle, wenn es darum geht Impressionismus in der Musik zu erkennen.

»Der Wert der Melodie muß vom Standpunkt des Ausdrucks aus – gegenüber der fast heiter wirkenden Maßlosigkeit der Überschätzung seitens der Laien und Amateure – kritisch stark reduziert werden. Melodie ist nimmermehr schon Ausdruck an sich! Von Anbeginn der Musik an haben alle Meister unter dem populären Vorwurf der ›Melodienverleugnung‹ gestanden.

95 KARG-ELERT, »Sigfrid Karg-Elert. Aus seinem Leben und Schaffen«, S. 37.

96 KARG-ELERT, Sigfrid, *Elementar-Harmonium-Schule* op. 99, Berlin, 1914, S. 20.

97 SEIBERLING, Grace, Art. »Impressionism« in: *The Dictionary of Art*. Herausgegeben von Jane Turner. Band 15: Hungary–Iran. London: Macmillan, 1996, S. 151f.

Alle! Später entdeckte man, was man erst zu vermissen glaubte. Der Impressionismus und Expressionismus verzichtet vollständig auf jede Spur von Melodie.»⁹⁸

Der Impressionismus könnte bei bzw. von Karg-Elert also sogar als melodielos verstanden werden; zumindest aber spielt demnach die Melodie in diesem Bereich künstlerisch-musikalischen Gestaltens eine sehr untergeordnete Rolle und wird zu lediglich einem unter mehreren, aber durchaus gleichberechtigten musikalischen Parametern, während angestrebte harmonische Farbwirkungen und die Effektivität rein klanglicher Qualitäten hingegen in den Mittelpunkt rücken sollen.

»Im Übrigen sind es akustische, koloristisch zu bewertende Bildungen, die ihrer Natürlichkeit wegen wohl nicht gut ›unnatürlich‹ genannt werden können. Selbstverständlich sind sie stilistisch in polyphoner Musik undenkbar, sie sind so recht impressionistische (richtiger: pointillistische) technische Mittel.»⁹⁹

Auch darüber hinaus räumt Karg-Elert den Erklärungen seiner Harmonik und Harmoniebehandlung großen Raum ein. Er äußert sich zur Geschichte der Musik sowie der Geschichte ihrer Wahrnehmung und Empfindung, als einer Geschichte des jeweils verschiedenen Umgangs mit Dissonanzen; einmal mehr kommt hier ebenfalls historisches Bewusstsein für die sachgerechte Behandlung dissonanter Klänge zum Ausdruck:

»Die Konsonanz (Wohlklang) hat vom Anbeginn der Musik her nicht die geringste Entwicklung durchmachen können, sie ist steril; die Entwicklung der Musik ist eine ungeheure Entwicklung und Erweiterung der Dissonanz. Sie dient, wie die Vokabeln in der Wortsprache, als Dolmetsch geistigen Ausdrucks. Das Einfühlen in die neuen dissonanten Klänge ist die unerläßliche Vorbedingung zum Erfassen des Geistigen, des Inhaltlichen im Kunstwerk. Wie es Kurzsichtige und Weitsichtige gibt, so gibt es Stumpf- und Hellhörige; das Nichterkennen ist stets subjektiver Art; nicht der objektive Klang hat dem Ohre entgegenzukommen, sondern dieses hat es notwendig, sich jeder neuen Musik gegenüber einzuhören.»¹⁰⁰

Wenig überraschend finden Dissonanzen demzufolge auch den Weg in ein ›Programm‹ von Karg-Elerts spezifischer harmonischer Ausdrucksweise. Besonders über wesentliche Erweiterungen von Akkorden, auch deutlich über den Dreiklang und Vierklang hinaus, besteht damit Potential für harmonische Mehr- oder Vieldeutigkeit. Um die

98 KARG-ELERT, *Elementar-Harmonium-Schule*, S. 19.

99 KARG-ELERT, »Sigfrid Karg-Elert. Aus seinem Leben und Schaffen«, S. 38.

100 KARG-ELERT, *Elementar-Harmonium-Schule*, S. 18.

Ganztonskala wird der Vorrat von Karg-Elerts musikalischen Gestaltungsmitteln ebenfalls erweitert.

»Als weiteres besonderes Merkmal meiner Harmonik sind zu nennen die häufig vorkommende, in manchen Stücken unbewußt konsequent durchgeführte Hinzufügung der großen Sext zum Durdreiklang zu einem Scheinquintsextakkord und durch die Hinzufügung der großen Untersekunde zum Molldreiklang zu einem Scheinsekundakkord. [...] Endlich treten, je später, desto stärker, in meinen Werken einfache und komplizierte Quartbildungen auf. [...] Es machen sich ohne Absichtlichkeit bereits alterierte Bildungen 8–12stimmiger Terzstaffelungen merkbar (Streichquartett, ›Nachtgedanken‹ Op. 100, Impressionen Op. 102, Nr. 11 ›Nachtmahr‹ c-es-g-h-d-f-cis-(e-gis). Ich gelange also in diesen extravaganten Klängen, die mir Ausdruckssymbol seltsamer Visionen sind, zu gleichen Resultaten, wie Schönberg, jedoch von vollständig anderer Entwicklungsrichtung her. Der Vorwurf einer Beeinflussung von Schönberg ist darum hinfällig. [...] Man braucht doch wirklich Debussys unerträglich einseitige Musik nicht zu kennen, um auf die Ganztöne zu kommen. [...] ich [...] habe sie als eine besondere Nuance meiner Palette einverleibt, ohne daß ich glaube, einen Diebstahl am geistigen Eigentum Debussys begangen zu haben. Ganztonskalen [...] bleiben [...] nur eines von vielen Ausdrucksmitteln, auf die ausschließlich sich zu beschränken mir indes bedenklich einseitig erscheint.«¹⁰¹

Es ist kaum zu übersehen, wie vehement sich Karg-Elert gegen verschiedene Eklektizismusvorwürfe zur Wehr setzt, was ein Indiz dafür sein könnte, dass derartige Anschuldigungen möglicherweise tatsächlich an ihn herangetragen wurden. Über die Ganztonskala und deren Verwendung bei Debussy äußert er sich in diesem Zusammenhang besonders abfällig, wobei unklar bleiben muss, ob seine Wortwahl auf persönlichen Geschmack, möglicherweise Unverständnis, die angespannte politische Situation zwischen Frankreich und Deutschland oder auch auf andere Ursachen zurückzuführen ist.

101 KARG-ELERT, »Sigfrid Karg-Elert. Aus seinem Leben und Schaffen«, S. 37f.

3.2 Theoretische Bedingungen und terminologische Definitionen

3.2.1 Historismus

Besonders aus dem Bereich der Architektur ist das Phänomen des Historismus auf breiter Basis in seiner Anschauung bekannt und in einem hohen Ausmaß ebenso als stilistischer Begriff geläufig. In der Kunstgeschichte werden historistische Tendenzen meist unter dem Aspekt von Versicherung, sowohl der eigenen Identität als auch des entstehenden Werkes, in einer bestimmten Tradition betrachtet.¹⁰² Infolgedessen besteht in einigen Fällen zum einen die Möglichkeit, über Werke Rückschlüsse auf das Verhältnis eines Künstlers zu seiner Vergangenheit zu ziehen, zum anderen birgt diese Methode künstlerischen Arbeitens kreatives Potential, sofern sie sich nicht auf Stilkopien beschränkt, sondern gegenüber ästhetischen Idealen der Gegenwart Offenheit bewahrt und ihnen, in einer Art synthetisierendem Stil, Kontraste entgegensetzt.¹⁰³ Getragen ist die historisierende Zugangsweise letztlich von bewusst geschichtlichem Denken des kunstschaaffenden Subjektes¹⁰⁴, das somit in integrativer Weise in Werken Vergangenheit und Gegenwart kunst- und bedeutungsvoll in Beziehung zu setzen sucht. Nicht zuletzt dadurch ergibt sich für das kulturelle Leben einer Gesellschaft wie auch deren künstlerische Diskurse eine starke gegenseitige Abhängigkeit der Kategorien von Geschichte und Werk, so dass im Rahmen der Hermeneutik von Kunst schließlich die Kunstgeschichte, wie auch die Musikwissenschaft, auf historisierende Methoden zurückgreift.¹⁰⁵

Im Hinblick auf musikhistorische Erscheinungen ist der Begriff des Historismus dagegen eine weniger häufig anzutreffende Kategorie. Dennoch sind die Parallelen zu kunsthistorischen Definitionen, an die sich die Musikwissenschaft auch hier anlehnt, überaus deutlich. Carl Dahlhaus definiert in Artikeln für die alte und neue MGG den Historismus als einen Dualismus aus »*Historismus als Denkform*« und »*Historismus als*

102 Art. »Historicism« in: *The Dictionary of Art*. Herausgegeben von Jane Turner. Band 14: Habsburg–Hungary. London: Macmillan, 1996, S. 580; auch Carl Dahlhaus äußert sich in dieser Weise, s. DAHLHAUS, Carl, »Grundlagen der Musikgeschichte« in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*. (= Carl DAHLHAUS, Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd. 1), herausgegeben von Hermann Danuser. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, S. 58.

103 Art. »Historicism« in: *The Dictionary of Art*, S. 580f.

104 SOUSSLOFF, Catherine, Art. »Historicism in Art History« in *Encyclopedia of Aesthetics*, herausgegeben von Michael Kelly. Band 2: Derr–Japa. New York u. Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 407f.

105 ebd.

Praxis«. ¹⁰⁶ Letzterer beschreibt lediglich eine quantitative Überlegenheit älterer Stile gegenüber den zeitgenössischen, die zur Legitimation letztlich eines Anspruchs auf Ideen von »Klassizität« nicht entbehren kann und sich dadurch vom »*Historismus als Denkform*« distanziert ¹⁰⁷, mit anderen Worten sprach Dahlhaus für diesen, zweitgenannten Fall von »*ästhetischem Platonismus*«. ¹⁰⁸ Ein »*Historismus als Denkform*« hingegen ist gekennzeichnet durch ein hohes Bewusstsein für historische Kontingenz und die Geschichtlichkeit von menschlicher und künstlerischer Existenz, so dass infolgedessen überzeitliche Normen und ästhetische Ideale abgelehnt werden. Ein Historismus der aus dieser Haltung resultiert geht in seinem Anspruch also über einen von der bloßen Aneignung historischer Vorbilder geprägten Klassizismus deutlich hinaus, indem er Raum für eine »*Konkurrenz historischer Muster*« ¹⁰⁹ schafft und sowohl Gegenwart als auch Vergangenheit einer künstlerischen Kritik unterwirft. ¹¹⁰ Geradezu konsequent ist daher Wioras Forderung nach kalkulierter und »*planvoller Gegenüberstellung*« ¹¹¹:

»Von epigonalen Eklektikern unterscheiden sich die bedeutenderen Komponisten des 19. Jahrhunderts durch den großen Anteil des Neuen und die fruchtbare Selbständigkeit in der Behandlung des Alten. Das Übernommene wurde von ihnen eingeschmolzen, es verwuchs mit eigenem.« ¹¹²

Entscheidend ist dieser Punkt offenbar spätestens dann, wenn über den Kunstcharakter und ästhetischen Wert einer »historistischen« Komposition verhandelt wird. Eine Untersuchungsperspektive, die die Werke zu streng auf ihre historische Orientierung beschränkt, läuft Gefahr primär Stilkopien und Epigontum zu erkennen, ebenso wie geschichtlich und kompositionstechnisch unreflektierte stilistische Übernahmen

106 DAHLHAUS, Carl, Art. »Historismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm-Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 335.

107 ebd.

108 DAHLHAUS, »Grundlagen der Musikgeschichte«, S. 64.

109 KRUMMACHER, Friedhelm, Art. »Historismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm-Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 348.

110 DAHLHAUS, »Grundlagen der Musikgeschichte«, S. 57; an bzw. in diesem Punkt sei auch auf die sehr brauchbare Definition von James Garratt hingewiesen: GARRATT, James, »Mendelssohn and the rise of musical historicism« in: *The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Herausgegeben von Peter Mercer-Taylor. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2004, S. 56.

111 WIORA, Walter, »Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik« in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*. Herausgegeben von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14). Regensburg: Gustav Bosse, 1969, S. 323.

112 ebd., S. 322.

seitens der Kuntschaffenden gerade dazu tendieren.¹¹³ Der Kunstwert einer Komposition hingegen entsteht vielmehr durch das Geschick des Komponisten, eine gelungene Integration zeitlich verschiedener Stile zu bewerkstelligen und Geschichte und Gegenwart ausgewogen und korrespondierend in Bezug zu setzen¹¹⁴, so dass die Werke eben dieser Prägung bezüglich ihrer historischen Orientierung durchaus auch zurückhaltend und unscheinbar auftreten können.¹¹⁵

Eine Abgrenzung zwischen Historismus und Eklektizismus lässt sich ziehen, wenn man die kontrastreiche Mischung mehrerer, ausgesprochen heterogener Stile samt ihrer Elemente im Eklektizismus bedenkt.¹¹⁶ Vom vergleichsweise naiveren Traditionalismus, der selbst als Rechtfertigung seiner Anwendung herangezogen wird und von einer ungebrochenen Kontinuität in der Überlieferung lebt, unterscheidet den Historismus dessen starke geschichtliche Reflexion sowie sein vergleichsweise stärkeres Bedürfnis nach Legitimation im Anknüpfen an verlorene, vergessene, überkommene oder schlichtweg abgebrochene Traditionsstränge.¹¹⁷

Hinsichtlich der Kompositionen Sigfrid Karg-Elerts, die auch hier nicht aus dem Fokus der Betrachtungen geraten sollen, wird der eben umrissene Historismus demnach zumeist in plakativer Weise als Etikett verwendet¹¹⁸ oder schlicht auf polyphone Satztechniken und die Besinnung auf J.S. Bach als Vorbild bezogen.¹¹⁹ In Youngs Dissertation wird die Frage nach Karg-Elerts Geschichtsbewusstsein anhand seiner Kompositionen nicht explizit gestellt und folglich auch nicht behandelt, der Frage nach Historismus im Schaffen Karg-Elerts geht ausdrücklich keine der bereits vorliegenden Untersuchungen letztlich nach. Eine Unzahl unklarer Stellen in seiner Biographie sowie das Vorliegen zahlreicher Selbstbekundungen Karg-Elerts mit fraglichem Wahrheitswert, machen es hinsichtlich eines vermutlich vorliegenden Historismus de facto unmöglich beim Komponisten selbst auf der Suche nach dem Reflexionsgrad im musikalischen Geschichtsbewusstsein in seriöser Weise anzusetzen. Nach der gegenwärtigen Ausgangslage kann die Kategorie des Historismus wohl nur anhand ästhetischer

113 vgl. DOFLEIN, Erich, »Historismus in der Musik« in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*. Herausgegeben von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14). Regensburg: Gustav Bosse, 1969, S. 38.

114 KRUMMACHER, Friedhelm, »Auseinandersetzung im Abstand: Über Regers Verhältnis zu Bach« in: *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*. Herausgegeben von Susanne Shigihara (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Bd. 10). Wiesbaden u.a.: Breitkopf und Härtel, 1993, S. 39.

115 KRUMMACHER, Art. »Historismus«, Sp. 350.

116 Art. »Historicism« in: *The Dictionary of Art*, S. 580.

117 DAHLHAUS, »Grundlagen der Musikgeschichte«, S. 68f.

118 etwa bei SCEATS, und SCHRÖDER.

119 bei CLARK.

Diskussionen ausgewählter Fallbeispiele erfolgen, womöglich mit einem Akzent auf Betrachtungen harmonischer Verhältnisse um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Vorbildern aus der Musikgeschichte zu erörtern.

3.2.2 Impressionismus

Möglicherweise sind es Claude Monets Bilder von Seerosen, sein Sonnenaufgang, Werke von Cézanne, Degas oder Renoir, die bei spontanen Assoziationen zum Begriff des Impressionismus rasch ins Gedächtnis gerufen werden. Jedenfalls spielt, gegenüber anderen Disziplinen, die Malerei die zentrale Rolle, wenn es um die Charakterisierung und Diskussion dieser Strömung in der Kunst geht. Nicht nur wegen des wesentlich früheren Auftretens von Impressionismus in der bildenden Kunst entlehnten Musik und Musikwissenschaft einen zugehörigen Stilbegriff für ihre Zwecke aus diesem Bereich¹²⁰ und setzten auf bereits vorhandenes Gedankengut auf.

Die wohl zentrale Errungenschaft in der impressionistischen Malerei stellt die starke Aufwertung künstlerischer Persönlichkeit bzw. des Subjektes dar. Es wird möglich aus Regeln, Konventionen und Sujets auszuscheren und damit die persönliche Sichtweise auf die im Bild dargestellten Szenen deutlich stärker als bisher in den Vordergrund zu rücken.¹²¹ Für impressionistische Abbildungen gilt: *»they render not the landscape but the sensation produced by the landscape.«*¹²² Im Zuge dieser Subjektivierung obliegt die Wahl des Sujets nun ausschließlich dem Künstler, der sich prompt von akademischem Realismus und repräsentativer Malerei abwendet.¹²³ Motive werden nun etwa am »Nebenschauplatz« des Freizeitgeschehens oder in der Natur gesucht, welche durch impressionistische Künstler in vielen Fällen ebenfalls eine grundlegende Neubewertung erfährt. Besonders zuvor kaum berücksichtigte Größen wie die Atmosphäre eines Ortes, der – in der Studiomalerei oft gekünstelte – natürliche Einfall von Licht, der nun zu einem zentralen Wahrnehmungsmedium aufsteigt, sowie die Bewegung

120 KABISCH, Thomas, Art. »Impressionismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm–Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 526f.

121 SEIBERLING, Grace, Art. »Impressionism« in: *The Dictionary of Art* herausgegeben von Jane Turner. Band 15: Hungary–Iran. London: Macmillan, 1996, S. 151f. & 156.

122 Jules-Antoine Castagnary zit. n. SEIBERLING, Art. »Impressionism«, S. 151; Castagnary schrieb in seiner Rezension, die am 29. April 1874 in *Le Siècle* im Original: *»Ils sont impressionnistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage.«*

123 ebd., S. 151 & S. 156.

von Menschen und unregelmäßig geformten Naturobjekten¹²⁴ trägt wesentlich zur Gestaltung der Werke bei.¹²⁵ Schließlich wird auch die Wiedergabe des festgehaltenen, dezidiert subjektiven Eindrucks sowie die Wirkung seiner Spontaneität zum Anliegen der Maler.

»The paintings are often small in scale and executed in a palette of pure, intense colours, with juxtaposed brushstrokes making up a field without conventional perspectival space or hierarchies of forms.«¹²⁶

Der somit entstehende, skizzenhafte und unscharfe Charakter der Bilder soll sowohl die Unmittelbarkeit¹²⁷ des gesehenen und erlebten Eindrucks unterstreichen als auch durch die Betonung des Spontanen seine Vergänglichkeit demonstrieren. Die Originalität und individuelle Handschrift des Künstlers bleiben dabei stets wesentliche Anliegen, ähnlich der persönlichen Wahrnehmung erhebt auch das Bild des Impressionismus keinen dogmatischen Anspruch.¹²⁸

Dieser neue, zukunftsorientierte künstlerische Ansatz blieb keineswegs von Kritik verschont, fast überflüssig scheint es einmal mehr darauf hinzuweisen, dass »*Impressionistes*« ursprünglich als eine pejorativ und verspottend gebrauchte Bezeichnung geprägt wurde. Wegen ihrer Unschärfen und Ungenauigkeiten wurden die Gemälde oftmals als lediglich skizzenhaft moniert¹²⁹, der Inhalt eines unfertigen, unvollendeten Werkes war, in den Augen der Kritiker, nicht ausreichend zu erfassen und die Abbildung damit scheinbar in den Bereich der Sinnleere oder Sinnlosigkeit gerückt.¹³⁰ Auch der Begriff des Impressionismus selbst blieb nicht ohne Beanstandungen. Es scheint, als sei der Begriff als Stilbegriff bereits für sein ursprüngliches Anwendungsgebiet, die Malerei, zu weich. Denn schon dort bereitet es mitunter Schwierigkeiten, repräsentative und eindeutige Merkmale für diesen Stil und die Mehrheit seiner Vertreter zu benennen, ebenso wird die tatsächliche Zugehörigkeit mancher Maler oder beigeordneter Gruppierungen zu ihm debattiert.¹³¹

124 PINKNEY, S. 257.

125 ebd., S. 152.

126 ebd., S. 151.

127 ebd., S. 151f.

128 ebd., S. 151f. & 156.

129 ebd., S. 157.

130 PINKNEY, S. 257.

131 KABISCH, Sp. 526f., eine Kritik des Impressionismusbegriffs findet sich auch bei: BYRNSIDE, Ronald L., »Musical Impressionism: The Early History of the Term« in: *The Musical Quarterly* 66 (1980), S. 522–537.

Dennoch werden, durchaus zulässig, Analogien zwischen der bildenden Kunst im Impressionismus und der ihm entsprechenden Musik unterstrichen. Wie auch in der Malerei, rücken Komponisten von etablierten Sujets ab. Der »*Impressionismus neigt [...] zur Kleinform und zum Zyklus*«¹³², Konventionen in Form und Gestaltung weichen einer neuen, akzentuierten Aufmerksamkeit für die Qualität und Wirkung von Klangfarben.¹³³ Dennoch werden musikalische Formen nicht vollends beliebig, in vielen Fällen schaffen auch in impressionistischer Musik Strategien der Repetition strukturelle Bezüge innerhalb der Komposition, ebenso lassen sich Tendenzen zur klassischen Dreiteiligkeit finden;¹³⁴ Fragen nach der Form und dem Umgang mit ihr können entscheidende Hinweise auf das potentiell zugrundeliegende Impressionismusverständnis geben.¹³⁵ Analog zur Malerei findet sich eine Offenheit gegenüber neuen und fremden Reizen, welche die somit entstehende Musik deutlich von Topoi der vorangegangenen, klassisch und romantisch geprägten Zeitalter trennen.¹³⁶ Zusammen mit der »*Art nouveau*«, dem Jugendstil, wendet sich auch die Musik dieser Strömung gegen Akademismus und historisierende Tendenzen.¹³⁷ Gleichwie im Bewusstsein einer eigenen »Epoche« und dem sich daraus ergebenden Vorzug für eine erneuerte Musikästhetik eine Entsprechung zum oben beschriebenen »*Historismus als Denkform*« gesehen werden kann, war die Idee des Historismus im Musikleben bis dato zu wenig verbreitet und präsent, als dass sich eine Opposition gegen restaurative Tendenzen zwangsläufig hätte formieren müssen.¹³⁸ Schließlich entspricht impressionistisches Denken in der Musik, etwa auch in einer neuen Orientierung an dynamischen Vorgängen der Natur, dem Vorbild bildender Kunst. Auch im Komponieren spielen natürliche Inspirationen, beispielsweise aus Erlebnissen von spiegelnden stehenden, als auch von lebendig fließenden Gewässern, von sich verändernden Wolkenformen, ziehenden Nebelschwaden oder den verschiedensten Eindrücken dunkler Nächte eine wichtige Rolle¹³⁹, die wie in der Malerei mit ähnlich starker Betonung auf subjektiver Wahrnehmung nun für Kompositionsprozesse fruchtbar werden können.

132 ALBRECHT, Hans, Art. »Impressionismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, herausgegeben von Friedrich Blume. Band 6: Head-Jenny. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1957, Sp. 1055.

133 KABISCH, Sp. 526ff.

134 ALBRECHT, Sp. 1080.

135 KABISCH, Sp. 531.

136 ALBRECHT, Sp. 1060.

137 KABISCH, Sp. 530.

138 vgl. KABISCH, Sp. 531.

139 PASLER, Jann, Art. »Impressionism« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, herausgegeben von Stanley Sadie. Band 12: Huuchir-Jennefelt. London: Macmillan, 2001, S. 91.

In konkreten musikalischen Umsetzungen solcher Impressionen stellt die Harmonik das wohl auffallendste Merkmal dieser neuen ästhetischen Leitlinien dar. Melodik und polyphone Satztechniken dagegen ordnen sich harmonischen Effekten eher ornamental unter.¹⁴⁰ Farbeffekte, die unterschiedlichste Möglichkeiten des Arbeitens mit Klangfarbe verdeutlichen, stehen im Zentrum der Harmonik und werden über funktional nicht gebundene Akkordfolgen oder die Verwendung lediglich über chromatische Beziehungen verbundener Akkorde realisiert.¹⁴¹ Ebenso werden durch den Gebrauch aus Tritoni und Quarten gebauter Mehrklänge, durch den Einsatz der stark färbenden *sixte ajoutée* oder die Nutzung von Undezimen- und Tredezimenakkorden Dissonanzen sukzessive als »normaler« Bestandteil der musikalischen Sprache etabliert.¹⁴² Um die Wirkung von Klangfarbeneindrücken zu unterstreichen, finden sich mitunter Tendenzen zu Konfigurationen in sehr weiter Lage, die im Extremfall in Spaltklänge münden, ebenso wie der Einsatz der Streicher im Orchester als eine Art flächiges Klangtableau, auf bzw. über dem sich das weitere musikalische Geschehen entwickelt.¹⁴³

Ähnlich der bildenden Kunst sind auch in der Musik die Grenzen des Impressionismus nur schwer scharf zu umreißen. Auch hier lassen sich charakteristische Mittel der Gestaltung festhalten, etwa die leittonlose Ganztonleiter oder die Pentatonik¹⁴⁴, deren Auftreten, sei es sporadisch oder gehäuft, alleine noch nicht notwendigerweise Impressionismus repräsentiert:

»Nicht impressionistisch wird man dagegen alle Musik nennen müssen, in denen die ›populärsten‹ Stilmittel des Impressionismus benutzt werden, ohne daß man sie sinnvoll verwendet. Durch die sixte ajoutée wird konventionelle Salonmusik nicht vom Geruch der ›Genre‹-Kunst befreit [...], ebensowenig wie die ›konfektionell‹ hergestellten Dominantseptakkordparallelen und der Schlußakkord mit sixte ajoutée in der neueren Tanz- und Unterhaltungsmusik etwas mit dem Wesen impressionistischer Kunst gemein haben.«¹⁴⁵

Vergleichbar schwierig wie der Historismus ist also auch der Impressionismus in der Musik dingfest zu machen. Auch hier sind nicht lediglich Mittel der Umsetzung sondern darüber hinaus Werkkontexte, wie etwa die Gesinnung des Komponisten, zu berücksichtigen. Neben harmonischen Auffälligkeiten sind in diesem Fall also auch formale Gestaltung und mögliche Inspirationsquellen abseits etablierter und tradierter

140 ebd.; ALBRECHT, Sp. 1072.

141 ALBRECHT, Sp. 1069.

142 ebd.

143 ALBRECHT, Sp. 1078.

144 ALBRECHT, Sp. 1060.

145 ALBRECHT, Sp. 1089.

Sujets sowie eine ausgeprägt subjektiv-originelle musikalische Sprache zu suchen und zu erörtern.

Neben anderen Stilmerkmalen wird für die Musik Karg-Elerts zumeist dessen Umgang und Einsatz von Harmonik als Hinweis auf ein impressionistisches Grundverständnis betrachtet. Offen blieb, inwieweit sich eine solche Herangehensweise auch in den Harmoniumwerken niedergeschlagen haben könnte oder ob hier vielmehr Kritikern beizupflichten wäre, die auf stilistischen Pluralismus in Karg-Elerts Kompositionen auch in dessen »impressionistischer Phase« hinweisen. Über die Harmonik hinaus böten weitere musikalische Parameter ein ebenso interessantes wie auch wichtiges Feld in einer eingehenderen analytischen Betrachtung.

3.2.3 Eklektizismus

Ungleich schwieriger zu bestimmen und anhand von Werken der Kunst greifbar zu machen als die beiden vorausgegangenen Stile ist das Phänomen des Eklektizismus. Fest steht jedenfalls, dass hierbei mehrere verschiedene, heterogene Stile zu einer Einheit kombiniert werden.¹⁴⁶ Zweifelsfrei erkannt werden kann Eklektizismus als solcher jedoch nur an jenen Stellen, wo Auswahl und Verarbeitungstechniken des vorgefundenen und verwendeten Materials die Rezipienten mit kontrastreichen, möglicherweise sogar unerwarteten, Neuzusammenstellungen konfrontieren. Der Eklektizismus kann also, muss aber nicht notwendigerweise, Rahmenbedingung für künstlerisches Arbeiten sein, innerhalb deren Grenzen inhaltliche Kontraste oder Brüche überdurchschnittlich deutlich werden. Dieser Rahmen muss sich dabei nicht im Umfang eines einzelnen Werkes erschöpfen, vielmehr kann sich Eklektizismus auch über Zyklen, Werkgruppen, Schaffensphasen oder das gesamte Œuvre von Kunstschaffenden erstrecken.

Ästhetisches Konfliktpotential um den Eklektizismus bietet das Originalitätspostulat. Gegen eklektizistische Vorgehensweisen wird argumentiert, eine lediglich nebeneinander stellende Neuordnung bereits vorgefundenen Materials entbehre jeglichen Synthescharakters.¹⁴⁷ Die hier vertretene, kritische Position suggeriert einen Mangel an Reflexion über das vorgefundene Material und den Umgang mit ihm und spricht ihm das wohl zentrale Merkmal, das auch etwa den Historismus in positiv bewerteten Fällen zur Kunst werden lassen kann, nämlich das einer »gelungenen« Synthese, ab.

146 MUTHESIUS, Stefan, Art. »Eclecticism« in: *The Dictionary of Art* herausgegeben von Jane Turner. Band 9: Diploma–Egypt. London: Macmillan, 1996, S. 703.

147 FELBER, Gerald, »Historismus – Eklektizismus – Pluralismus« in: *Jeder nach seiner Fassung. Musikalische Neuansätze heute*. Herausgegeben von Ulrike Liedtke. Saarbrücken: Pfau, 1997, S. 59f.

Eine solche Feststellung mag für die Text- bzw. Materialebene eines Kunstwerks zwar zutreffen, berücksichtigt dabei aber nicht die – wenn auch nicht objektivierbare, aber dennoch zweifellos zu erbringende und für das Kunsterlebnis wesentliche – Syntheseleistung beim Rezipienten, die gegebenenfalls durch entsprechende Ordnung des Materials durchaus bewusst provoziert oder sogar gesteuert werden kann. Darüber hinaus sei bedacht, dass allerdings auch die Forderung nach Originalität, pointiert und aus heutiger Perspektive, als, ein sonst so verpönte, Epigonentum auf geistesgeschichtlicher Ebene betrachtet werden kann.¹⁴⁸ Eine Stärkung der Komponente subjektiver Wahrnehmung auf der Rezipientenseite kann diesen Forderungen gegenüber zwar als ausweichend bewertet werden, diametral entgegen läuft ihnen diese Strategie jedoch nicht; denn auch eklektizistische Ansätze funktionieren nur über die Instanz eines Künstlers als jener Person, die das Fundament für neue Sinneserfahrungen und die damit verbundenen Metadiskurse schafft, und beruhen darüber hinaus letztlich auf der aufklärerischen Forderung nach einer gesteigerten intellektuellen Verantwortung des Individuums, und damit auf der gleichen geisteshistorischen Voraussetzung wie die Originalität. Nicht zu jeder Zeit spielte darüber hinaus die personale Komponente und die Originalität eines Künstlers für seine Werke und deren Kunstcharakter eine gleichgewichtige Rolle. Auch Einschätzungen über das Vorhandensein künstlerischer Qualität unterlagen und unterliegen demnach stets zeitbedingten Veränderungen. Wie Dahlhaus mit seinen beiden Kategorien von Historismus belegt, stellt eine Verbindlichkeit gegenüber überzeitlich konstanten ästhetischen Wertmaßstäben einen vergleichsweise unkritischen, also auch kaum reflektierten – was man in ähnlicher Weise ebenso dem Eklektizismus vorhält –, Traditionalismus dar, der sich einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstformen sowie deren Mittel und Inhalte weitgehend verschließt. Andererseits könnte in deren Rahmen eine durchdachte Neuordnung bestehender Materialien durchaus ästhetischen Ansprüchen genügen. Eine künstlerische Zugangsweise, die – einmal mehr – über den oben beschriebenen »*Historismus als Denkform*« erfolgt, kann also hinsichtlich der Materialkonfiguration durchaus kreative Methoden oder Anordnungen hervorbringen und somit schließlich ihren Produkten Kunstwert verleihen.¹⁴⁹ Das Gegenstück zu stilistischem Eklektizismus, der Stilpurismus, erreicht, wie oben unter »3.2.1 Historismus« angedeutet, ebenfalls nicht das Niveau eines originellen Kunstwerks, da er sich mit der Beschränkung auf minutiöses Kopieren bescheidet und so historischer Rechenschaft ebenso ausweicht wie der Suche nach Innovation

148 KRUMMACHER, Art. »Historismus«, Sp. 344.

149 ebd.

– zumindest auf Ebene grundlegender Reize, wie etwa starker materieller Kontraste oder unkonventioneller Werkkonzeptionen.

In einer vom emphatischen Kunstwerkbegriff geprägten Ästhetik wird der Terminus des Eklektizismus in der Regel mit, mehr oder weniger starker, negativer Konnotation gebraucht. Besonders der hohe Grad an Vorfertigung auf der Materialebene und der womöglich sehr niedrige Anteil an Reflexion über die Zusammenstellung entlehnter Elemente disqualifizieren hier Eklektiker als unbeholfene, unverständige und einfallslose Ikonoklasten oder Epigonen. Demgegenüber ist der Begriff des Pluralismus wesentlich positiver oder zumindest neutral besetzt. Künstlerische Qualitäten können hier besonders aus der unkonventionellen und innovativen Organisation divergierender (Stil-)Elemente erwachsen, die in ihrer Neuordnung einer starren Monokultur zu widersprechen vermögen.

Der Eklektizismus soll also im Folgenden als negativ besetzte Facette eines weitgehend neutralen Pluralismusbegriffs verstanden werden. Darüber hinaus sei angeregt auf Gebieten, die mit vorrangig emphatischen Werkbegriffen umgehen, die Anwendung der Kategorien des Pluralismus und Eklektizismus mit Bedacht zu wählen und sich ihrer Inhalte stets zu vergewissern. Schließlich lohnt es sich auch Eklektizismus als Stilbegriff – zumindest für den Bereich der Musik – gänzlich zu hinterfragen. Noch deutlicher als im Falle historisierender Strömungen lässt sich hier erkennen, wie unscharf, abgesehen vom Grundsatz fremder Herkunft von Techniken oder Materialien, diese Begriffe auf Eigenart und Verwendung musikalischer Substanz angewendet werden. Beide Termini sind aufgrund ihrer Komplexität und ästhetischen Mehrdeutigkeit nicht in der Lage wertfrei auf Musik bezogen zu werden. Konnotationen aus verschiedenen Diskursen schwingen hier also ebenso mit, wie es von Fall zu Fall fast unumgänglich ist, ein differenziertes Bild sowohl der Stilbegriffe als auch der unter ihnen subsumierten Werke zu zeichnen. Der Stilbegriff selbst erweist sich für die vorliegenden Fälle im Allgemeinen wie auch im Besonderen problematisch, eine prägnante und transparente, intersubjektive Kommunikation über die genannten Phänomene wird daher wohl stets nur über eine starke Rückversicherung in terminologischen Diskursen möglich sein.

3.3 Der Werktitel

Auch die Titel von Kunstwerken erfahren um die Mitte des 19. Jahrhunderts, und besonders mit neuen Kunstströmungen wie dem Impressionismus, eine Akzentverschiebung. Orientierten sich zuvor die Benennungen von Kompositionen meist in den Traditionen ihrer Gattung, einer Form oder eines Sujets, stellt sich nun durch außermusikalische Bezeichnungen von Werken der Kunstmusik eine Anreicherung mit semantischem Potential ein. Die gründliche Reflexion über Funktion und Bedeutung von Werktiteln wurde schließlich durch den *linguistic turn* angestoßen und somit spätestens zu diesem Zeitpunkt das Bewusstsein für den Sprachcharakter von diskursiv geführter Kunst- und Musikrezeption¹⁵⁰ sensibilisiert.

Musikalisches Schaffen in der Tradition von Gattungen oder auf der Grundlage von Formen als architektonischen Modellen komponierter Werke verzichtete lange auf eine Titulierung mit außermusikalischen Bezeichnungen. Gerade bildende Kunst greift hingegen verbreitet in der Benennung ihrer Werke zumindest auf Teile des erkennbaren Inhalts oder aber auf spontane Assoziationen des Künstlers zurück und repräsentiert damit bestenfalls implizit eine Art ›Genre‹. Monets *Impression* könnte man so etwa auch der Landschaftsmalerei zurechnen. In der Kunstmusik der westlichen Welt spielten hingegen Form- und noch viel stärker Gattungsbegriffe in der Bezeichnung von Kompositionen eine wesentliche Rolle. Nicht nur wegen einer phasenweisen Überhöhung der ›klassischen Epoche‹ sondern auch mit dem Fortschreiten der Geschichte an sich kommt etwa aus der Perspektive des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Orientierung an entsprechenden Werken der Vergangenheit eine herausragende Stellung zu. Neben deren zahlenmäßiger Überlegenheit ist auch die sehr viel höhere Wertschätzung – man denke etwa an das Ansehen Beethovens auf dem Gebiet der Symphonik – ›klassischer Werke‹ gegenüber einem kleinen Kreis zeitgenössischer Kompositionen, die sich erst durch ihre künftige Rezeption beweisen sollten, ein Anzeichen für diese Haltung. Fällt nun die Wahl des Titels für eine Komposition auf einen prominenten Begriff der Gattungshistorie oder der musikalischen Heroengeschichte, hat dies auch eine Beeinflussung der Wahrnehmungsperspektive wie auch des ästhetischen Bewertungsmaßstabs zur Folge. Dieser Fingerzeig mag weniger auf den Bereich der Semantik als vielmehr auf die Positionierung in einer diachron wirksamen Tradi-

150 PETERSEN, Greg, »Titles, Labels and Names: A House of Mirrors« in: *Journal of Aesthetic Education* 40 (2006), S. 30; auch bei COOK, Nicholas, »Musikalische Bedeutung und Theorie« in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Herausgegeben von Alexander Becker und Matthias Vogel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, S. 101.

tion abzielen, einem Aufgreifen, Reflektieren und Weitergeben historisch bewährter Pläne durch die kompositorische Auseinandersetzung mit ihnen. Eine solche Strategie der Schöpfung neuerer Musik lässt sich zumindest aus moderner Perspektive durchaus als historistisch inspiriert betrachten, dem Komponisten wiederum bleibt deren konkrete Ausgestaltung überlassen.

Während unter den ästhetischen Voraussetzungen absoluter Musik oder der Kunst des Realismus Titel entbehrlich sind, oder es zumindest zu sein scheinen, und unter rein formalästhetischen Voraussetzungen lediglich bloß denotative Benennungen – etwa aus dem Bereich der Gattungsbezeichnungen – gebraucht werden, gewinnen verbal ausformulierte Werkbezeichnungen in anderen Strömungen der Künste zunehmend an Bedeutung. In Programmmusik und Symphonischer Dichtung etwa werden Bezüge zwischen dem musikalischen Geschehen und außermusikalischen Ideen und Inhalten besonders deutlich. Diese Art des Komponierens führt zu einer gesteigerten Bedeutung des zugrunde gelegten Programms, des beigegebenen Titels und der außermusikalischen, sprachlichen Einflüsse auf den Prozess der Musikwahrnehmung. In der Malerei wiederum liegt die Zunahme jenes Einflusses wohl in tendenziell fortschreitender Abstraktion und der Abkehr von realistischen Sichtweisen begründet. Monets *Impression, soleil levant* wird schließlich allein aufgrund des Titels zum *Sonnenaufgang*.¹⁵¹ Ein Sonnenuntergang, fahrende Boote, vor Anker liegende Schiffe, eine Ansicht Le Havres und sogar die rauchenden Schornsteine könnten ebenso in demselben Bild gefunden und gesehen werden, welches großteils über seine Benennung den Fokus des Betrachters auf die vertikale Achse aus Sonne und deren Spiegelung im Wasser lenkt, die so fortan die Komposition dominiert. Ohne Zweifel ist auch dieses Bild ein Beleg dafür, dass die meisten Werke mehrere verschiedene, aber in gleichem Maße passende Titel tragen könnten.¹⁵²

Nicht zuletzt aufgrund einer solch großen Palette an scheinbar beliebigen, passenden Wendungen wird die Bedeutung von Werktiteln lebhaft diskutiert. Der Umstand, dass Titel – wie im Fall von Monet – nicht nur das Potential haben, die Aufmerksamkeit während des Rezeptionsprozesses auf bestimmte Merkmale hin zu schärfen¹⁵³, sondern

151 CHATTOPADHYAY, Collette, Art. »Titles« in: *The Dictionary of Art*, herausgegeben von Jane Turner. Band 31: Tinoco–Varna. London: Macmillan, 1996, S. 51f.

152 FISHER, John, »Entitling« in: *Critical Inquiry* 11 (1984), S. 287.

153 ebd., S. 292 & S. 298.

in der Wahrnehmung von Kunst tatsächlich interpretatorisches Gewicht besitzen¹⁵⁴, dürfte auch im Bereich der Musik, und in der Programmmusik in besonders hohem Maße, wiederzufinden sein.¹⁵⁵ Darüber hinaus ist zu erwägen, inwieweit auf anderen musikalischen Feldern Titeln ebenfalls Einfluss auf das Werk zukommt. Von Künstlern autorisierte oder explizit gewählte Titel stehen zweifellos in einem besonderen Verhältnis zum jeweiligen Werk, verbreitet werden Kunsttitel als integrale Werkbestandteile angesehen¹⁵⁶ und selbst Kritiker dieser Position billigen ihnen Wirksamkeit und Funktionen zu, die über die bloße Identifikation und Indizierung von Kunstwerken hinausreichen.¹⁵⁷ Nicht nur deswegen ist es unbegründet ihre Anwesenheit zu ignorieren oder zu übergehen, zumal sich ja auch Kunstschaaffende der sprachlichen Konventionen ihres Metiers bewusst sind¹⁵⁸, womöglich auch das Potential zur Interpretation, besonders in bildender Kunst und Musik, bedenken und schließlich absichtsvoll, konkrete und ästhetisch relevante Titelformulierungen einsetzen oder aber dieser Praxis – ebenso ästhetisch bedeutsam¹⁵⁹ – vorsätzlich ausweichen.

Es greift zweifellos zu kurz, Kunstwerke – etwa durch eine semantische Überbewertung ihrer Titel – auf eine einzige Bedeutung zu reduzieren¹⁶⁰, da, besonders im Falle der Musik, durchaus mehrere und unter Umständen gleichberechtigte Interpretationen eines Werks legitim sind. Es wäre schließlich »[...] falsch zu sagen, daß Musik bestimmte Bedeutungen hat; vielmehr hat sie das Potential dafür, daß bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren.«¹⁶¹ Dies schließt auch eine gegenseitige Beeinflussung von Titel und Werk ein, denn es steht keineswegs fest, dass einzig »titelkonforme« Interpretationen und Assoziationen aus einer musikalischen Erfahrung erwachsen. Sowohl Titel als auch Werk werden kombiniert, gleichzeitig und subjektiv rezipiert, so dass sich die, aus jeweils beiden Komponenten entstehenden, interpretativen Assoziationen in der Praxis kaum voneinander trennen oder objektivieren lassen. Es ist vielmehr davon

154 LEDER, Helmut, CARBON, Claus-Christian und RIPSAS, Ai-Leen, »Entitling Art: Influence of Title Information on Understanding and Appreciation of Paintings« in: *Acta Psychologica* 121 (2006), S. 178 & S. 192; weitere bzw. frühere empirische Belege für die Vorgänge der Kunstrezeption finden sich bei FRANKLIN, Margery B., BECKLEN, Robert C. und DOYLE, Charlotte L., »The Influence of Titles on How Paintings Are Seen« in: *Leonardo* 2 (1993), S. 103–108.

155 FISHER, S. 293.

156 FISHER, ebd., S. 287; LEVINSON, Jerrold, »Titles« in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985), S. 29; ADAMS, Hazard, »Titles, Titling and Entitlement To« in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), S. 10.

157 PETERSEN, S. 37.

158 LEVINSON, S. 33.

159 ebd., S. 29ff; auch bei ADAMS, S. 10ff.

160 PETERSEN, S. 36.

161 COOK, S. 101.

auszugehen, dass sowohl Werkwahrnehmung als auch Titelrezeption in ein korrespondierendes und symbiotisches Interdependenzverhältnis zueinander treten können. Gerade die hier zwischen einem Werk und dessen Titel in vielen Fällen entstehenden Spannungen und Brüche sind ein wichtiger Anreiz für eingehende musikwissenschaftliche Betrachtung und Analyse. Ebenso können Werktitel entscheidend dazu beitragen, dass künstlerisches Arbeiten Fragen aufwirft sowie zu Kontroversen herausfordert und damit versucht, grundlegenden Absichten von Kunst gerecht zu werden.¹⁶²

Um Gefahren um Spekulationen über eine ›musikalische Semantik‹ so gut als möglich auszuweichen, soll im folgenden unerheblich sein, ob ein Titel als integraler Werkbestandteil betrachtet wird oder nicht. Es sei ebenfalls betont, dass ein Titel zunächst kein ›Programm‹ im programmmusikalischen Sinne darstellt oder in dieser Weise verstanden wird. Nichtsdestoweniger ist eine kritische Auseinandersetzung mit Werktiteln sowie eine Bezugnahme auf diese sinnvoll, da sie faktisch vorhanden sind sowie für die Kompositionen ästhetisches und interpretatives Potential besitzen und damit die Rezeption und Diskurse über Sinn und Inhalt der Werke anstoßen und bereichern. Die nachfolgenden analytischen Betrachtungen wollen sich auch mit der Wahl der konkreten Bezeichnungen für die ihnen entsprechenden Kompositionen befassen und somit dazu beitragen, ein fundierteres Sprechen über künstlerische Perspektiven und stilistische Tendenzen in Karg-Elerts Werk zu erleichtern.

162 ADAMS, S. 16.

3.4 Zentrale Problem- und Fragestellungen für den analytischen Teil

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt dezidiert auf Sigfrid Karg-Elerts Musik für das Harmonium, die Kompositionen für Harmonium solo spielen in diesem Rahmen die entscheidende Rolle. Nicht zu Harmoniumwerken im originären Sinne sollen Transkriptionen und Bearbeitungen – eigener wie fremder Kompositionen – gerechnet werden. Stücke, die unter Pseudonymen veröffentlicht wurden, werden hier ebenfalls ausgeklammert, die Kürze der Werke und ihre Publikation unter einem Decknamen legen nahe, dass Karg-Elert Stücken mit Opuszahl und echter Namensangabe wohl höhere Repräsentationskraft und unverfälschteren Ausdruck seiner musikalischen Ideen und Idiomatik beigemessen hatte. Ebenfalls unberücksichtigt werden zweifellos die *33 Portraits* op. 101, bleiben. Zum einen wurde dieser Zyklus bereits in einem eigenen, ausführlichen wissenschaftlichen Beitrag detaillierter beleuchtet, als es im Rahmen der vorliegenden Arbeit gelingen würde¹⁶³, zum anderen begibt sich Karg-Elert hier ausdrücklich und absichtlich auf imitierende und stillkopierende Pfade, so dass eine Betrachtung der Portraits unter dem Motto von Historismus oder Eklektizismus schlichtweg fehl am Platze wäre und ad absurdum führen würde.

Die zentralen Erkenntnisinteressen der Arbeit liegen in den oben angeführten ästhetischen und stilistischen Kategorien von Historismus und Impressionismus, einer denkbaren pluralistischen oder eklektischen Verarbeitungsweise dieser und weiterer Stile sowie – als Nebenschauplatz – die Berücksichtigung von Werktiteln in der analytischen Betrachtung der Kompositionen. Jene Titel haben zu einem gewissen Teil die Fragestellungen in dieser Untersuchung angeregt und sollen daher bei einer kritischen Betrachtung der jeweiligen Stücke, hinsichtlich der zwischen ihnen und einer konkreten Musikerfahrung vermittelnden Wirkung, weder unberücksichtigt bleiben, noch eine programmatische Überbewertung erfahren. Gründe der Pragmatik jedoch gebieten im Rahmen einer Diplomarbeit – leider – eine Einschränkung auf exemplarische Betrachtungen, so dass der weitaus größere Teil von Karg-Elerts Harmoniumkompositionen nicht analysiert werden kann. Nichtsdestoweniger wird eine umsichtige und mit Bedacht getroffene Werkauswahl angestrebt, um anhand ›typischer‹ Beispiele zu einem Ergebnis zu gelangen, das – wenn schon nicht repräsentativ im engeren Sinne – zumindest wesentliche Charakteristika von Karg-Elerts Musik für das Harmonium widerzuspiegeln imstande ist.

163 gemeint ist die Arbeit von MÜHLENHAUS.

Die Analysen der Stücke selbst sollen von der Frage nach Art und Verwendung ›fremden‹ Materials geleitet werden. Dies betrifft historisierende Tendenzen, etwa in Satztechnik und Tonsprache, ebenso wie die zumeist als inkonsequent bemängelte Aneignung impressionistischer Stilistik und schließlich auch die Methoden ihrer Kombination. Hinsichtlich des Historismus stellen sich besonders Fragen nach einer dualistischen oder pluralistischen, »planvollen Gegenüberstellung« von Materialien verschiedener Epochen sowie nach dem Wesen von zutage tretendem Historismus. Es wird also zu prüfen sein, ob ein methodischer und reflektierter »*Historismus als Denkform*« oder vielmehr das quantitativ dominierende, stilpuristische Pendant des »*Historismus als Praxis*« vorherrschend ist. Hinsichtlich des Impressionismus sind ebenfalls musikalische Phänomene auf ihre zugrundeliegende Gesinnung zu befragen. Besondere Bedeutung kommen in impressionistischen Überzeugungen einer stark subjektiven Komponente, Bezügen auf Bilder und Situationen aus der Natur sowie einer Opposition gegenüber Realismus und Formalismus zu, so dass sich gerade für die Musik die Frage nach dem Umgang mit formalen Schemata geradezu aufdrängt. Ebenso bieten die Konventionen und Kategorien von Klangfarbe oder ›Klangflächigkeit‹ und besonderer harmonischer Funktionen Ansatzpunkte für eine Untersuchung der Art ihrer Verwendung, welche ein Indiz für Karg-Elerts Impressionismusverständnis sein könnte. Schließlich wird besonders in diesem Punkt an bestehende wissenschaftliche Positionen anzuschließen und erneut die Frage nach der Fundierung und Konsequenz in impressionistischem Denken und Komponieren an Karg-Elerts Harmoniumwerk zu stellen sein. Auch hier sei der Möglichkeit einer Vermischung mit anderen ästhetischen Idealen, etwa historisierenden oder damals aktuellen Arten musikalischer Satz- und Ausdruckstechniken, gedacht.

Zusammengefasst lassen die eben angestoßenen Fragestellungen mit ihren, im Folgenden zu erbringenden, Antworten erkennen, an welchen musikalischen Strömungen und Stilen sich Karg-Elert in seinen Harmoniumkompositionen orientierte. Weiterhin wird deutlich werden, ob und aus welchen Quellen schöpfend pluralistische oder eklektizistische Verarbeitungsmethoden zu einem, mehr oder weniger, wichtigen Einflussfaktor auf seine Kompositionsweise wurden, und ob sich durch planvolle und geschickte Auswahl, Verarbeitung und Kombination verschiedener stilistischer Mittel Kreativität auf hohem künstlerischem Niveau einstellt. Schließlich wird auch sichtbar werden, ob zwischen Orgel- und Harmoniummusik Karg-Elerts musikalische Nähe oder Übereinstimmungen bestehen und ob er seinen eigenen Forderungen an Har-

moniummusik und an die ›harmoniumgerechte‹ Verwendung des Instrumentes, für die er stets vehement und engagiert eingetreten war, ausreichend gerecht wird.

4 Analytische Betrachtungen ausgewählter Werke

Jenen Fragen, die im vorangegangenen Kapitel aufgeworfen wurden, soll nun in einer analytischen Betrachtung ausgewählter Werke nachgegangen werden. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass aus Gründen der Pragmatik leider lediglich eine Auswahl von Werken diese Aufmerksamkeit zukommen kann. Werke ohne Opuszahl, die *Portraits* op. 101 sowie pseudonyme Kompositionen wurden bereits begründet ausgeklammert. Zu den weiteren jeweiligen Entscheidungen für oder gegen die Aufnahme eines Werkes in diesen Querschnitt, die sowohl in methodischen Überlegungen als bedauerlicherweise auch in pragmatischen Umständen begründet sind, soll zunächst Stellung bezogen werden.¹⁶⁴

Mit der Form der *Passacaglia* greift auch Karg-Elert in seinem op. 25, wie vor ihm etwa Johannes Brahms, Josef Gabriel Rheinberger oder Max Reger, auf ein zweifellos historisches Variationsmodell zurück. In ihrem Arrangement und ihrer teilweisen Umarbeitung¹⁶⁵ stellt die diesem Stück sehr nahestehende *Passacaglia* op. 25 B darüber hinaus Karg-Elerts ersten Beitrag zu seinem später so erfolgreichen Orgelschaffen dar. Auch mit der *Partita* op. 37, *Phantasie und Fuge* op. 39 sowie der *Zweiten Sonate* op. 46 fällt die Wahl des Komponisten auf Gattungen und Formen, die sich aus dessen Perspektive mehr oder weniger auch aus historischen Blickwinkeln betrachten lassen. Im Fall von Sonaten, und verwandten Formen, wie sie etwa mit den *Sonatinen* anzutreffen sind, knüpft Karg-Elert lückenlos an eine musik- und kompositionsgeschichtliche Tradition an, die auch in »spätromantischen« Zeiten, und damit in Karg-Elerts musikalischer Bildungs- und Inspirationssphäre, aktuell war. Im Rahmen dieser Arbeit soll der Fokus auf die *Zweite Sonate* op. 46 gerichtet sein, da Karg-Elert diese besonders schätzte¹⁶⁶ und ihr schon durch ihren Umfang durchaus der Status eines *opus magnum* unter den Harmoniumkompositionen zukommt. Schließlich ist auch die Nachwirkung dieser letzten, explizit als solcher betitelten »Sonate« Karg-Elerts insofern bemerkenswert,

164 Zu einem eingehenden Nachvollzug sowie zum besseren Verständnis der folgenden Betrachtungen sei allen Leserinnen und Lesern der jeweilige Notentext von Karg-Elerts Kompositionen grundsätzlich empfohlen. Wohl wissend, dass sich die Verfügbarkeit dieser Musikalien zumeist als beschränkt erweist, wurden einige Notenbeispiele in den Text aufgenommen. Subjektive Perspektive und Gründe der Pragmatik haben einmal mehr zur Folge, dass diese Auswahl keineswegs erschöpfend ist.

165 Die einzelnen Variationen finden sich in der Orgelfassung in anderer Reihenfolge und mit Einschüben weiterer neu komponierter Variationen wieder; s. HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 192–202.

166 Entsprechend äußert sich Karg-Elert etwa in einem Brief an Godfrey Sceats; s. ebd., S. 102f.

als auch dieses Werk großen Einfluss auf eine hoch geschätzte Orgelkomposition, die *Passacaglia and Fugue on B-A-C-H* op. 150, nimmt.¹⁶⁷ Unter Gesichtspunkten der Orgeltradition und Fragestellungen nach historistischen Tendenzen sind auch *Phantasie und Fuge*, op. 39, eine näheren Betrachtung wert. In der Untersuchung der *Partita* op. 37, soll einmal mehr der Adaption einer historischen Form Rechnung getragen werden. Schließlich werden auch Karg-Elerts *Renaissance. Stücke im alten Stil für Kunstharmonium*, op. 57, besonders unter Gesichtspunkten jenes »alten Stils« genauer in den Blick genommen.¹⁶⁸

In den *Drei Sonatinen* op. 14, könnten anhand von Satzbezeichnungen wie »Menuetto«, »Ciaccona con Variazioni« und anderen ebenfalls Strategien des Historismus vermutet werden. Mit der Aufnahme von *Passacaglia*, *Partita* sowie der *Zweiten Sonate* in die Auswahl zu untersuchender Kompositionen sollten die Berücksichtigung des Umgangs mit Tanzsätzen, mit Variationen über ostinate Bassmodelle oder der Fragen nach der Aktualität der Sonate als Gattung jedoch ausreichend einbezogen sein. Die Kompositionen *Zwei Tondichtungen* op. 70, und *Intarsien* op. 76, sind als Studienwerke¹⁶⁹ zu Registrierung und Orchesterimitation am Harmonium angelegt, so dass ihnen primär pädagogischer Charakter innewohnt und auf eine eingehendere Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit verzichtet wird. Dennoch nimmt Karg-Elert auch in den *Intarsien* ausdrücklich Bezug auf ältere Gattungen, etwa mit einer Rokoko-Gavotte in »II. Alter Tanz«, und Komponisten, wenn J.P. Rameau und C.P.E. Bach in »VI. Nützliche Studie«, C. Debussy in »XI. Bergmelodie« und E. Grieg mit »XV. Vor dem Bildnis Griegs« ins Gedächtnis gerufen werden sollen.¹⁷⁰

Hinsichtlich impressionistischer Einflüsse auf das Schaffen Karg-Elerts scheinen, dem bereits zitierten Forschungsstand entsprechend, besonders Kompositionen aus der Zeit nach 1910 von Interesse zu sein. Spätestens seit diesem Zeitpunkt – so der *common sense* der bisherigen Karg-Elert-Forschung – fiel Impressionismus in den Werken des Komponisten besonders auf. Gemäß der bereits existierenden Literatur ließe sich

167 Die Fuge aus der Harmoniumsonate wurde, neben neu komponierten Teilen, jener in op. 150 fast vollständig einverleibt; s. HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 593f & S. 610–616.

168 Die *Madrigale. Zehn schlichte Weisen* op. 42, stehen demgegenüber weniger stark unter »Historismusverdacht«, der primär aus einer Überbewertung der Bezeichnung *Madrigale* resultiert, die durch eine Umbenennung seitens Karg-Elerts Verleger Simon entstand. Zuvor sollte der Zyklus wohl *Marienlieder und Madrigale* heißen, was notwendigerweise die Rezeption verändern würde; s. GERLACH, S. 38.

169 RICHLI, Mark, »Sigfrid Karg-Elerts Schul- und Etüdenwerke für Harmonium« in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft*, Jg. 8 1995–1996, S. 96f.

170 Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass einzelne Teile der *Intarsien* zu Unterrichtszwecken auch Eingang in Karg-Elerts *Elementar-Harmonium-Schule* sowie in *Die hohe Schule des Ligatospieles* fanden; s. GERLACH, S. 63f.

ebenso ein Abnehmen dieses Einflusses bemerken, mit Datierungen jenseits von 1920 betrifft dies jedoch keines der Karg-Elert'schen Harmoniumwerke. Stallsmith¹⁷¹ will bereits die ein halbes Jahrzehnt früher entstandenen *Aquarellen* op. 27, und *Monologe* op. 33 als impressionistisch verstanden wissen. Jedoch müssen hier die Hintergründe seiner Studie berücksichtigt werden, die zum einen inhaltlich in durchaus teleologischer Art auf die *Seven Pastels from the Lake of Constance* op. 96, als – keineswegs unplausiblen – Höhepunkt des Impressionismus bei Karg-Elert zusteuert. Zum anderen ist Stallsmith' Impressionismusbegriff von harmonischen Kategorien dominiert, mit deren Hilfe im Werk Karg-Elerts rückblickend entsprechende Entwicklungen rekonstruiert werden, so dass auf diese Weise schließlich op. 27 und op. 33 als ›Ausgangspunkt‹ impressionistischer Entwicklung erscheinen. Für die vorliegende Arbeit hinterlassen jedoch das zugrunde liegende Impressionismusverständnis wie auch die Konstruktion der Teleologie innerhalb Karg-Elerts Œuvre einen nicht hinreichend zwingenden und zu unscharfen Eindruck, so dass aufgrund der starken Rückbindung von Stallsmith' Position in die Argumentationsstruktur seiner Dissertation im Folgenden darauf verzichtet wird, diese Werke einer Diskussion unter den oben entwickelten Voraussetzungen zuzuführen.

Die *Sechs Romantischen Stücke* op. 103 sowie die *Inneren Stimmen* op. 58 werden aus pragmatischen Gründen unberücksichtigt bleiben müssen, da für den Zeitraum der Erstellung dieser Arbeit weder Aufnahmen dieser Werke auf Tonträgern noch ein Harmonium zur ihrer musikalischen Realisierung zur Verfügung standen; eine sinnvolle Begrenzung von Arbeitszeit und Textumfang tun ihr Übriges. Der Betrachtungsschwerpunkt hinsichtlich impressionistischer Ideen und Einflüsse im Harmoniumwerk Karg-Elerts wird daher auf die *Impressionen* op. 102, und die *Sieben Idyllen* op. 104, fokussiert sein.

171 STALLSMITH, S. 34ff.

4.1 Passacaglia es-Moll op. 25

Karg-Elerts *Passacaglia* op. 25 gehört neben den *Monologen* op. 33 und der *Ersten Sonate* op. 36 zu den frühesten von ihm publizierten Harmoniumwerken.¹⁷² Waren seine bisherigen Kompositionen zum größten Teil Charakterstücke für das Klavier, so erschien mit seiner *Passacaglia* op. 25 nach dem *Trio*¹⁷³ op. 42 erst seine zweite Komposition, die – zumindest dem Titel nach – einen Bezug zu historischen Gattungen und Formen vermuten lässt.

Bereits ein erster Blick auf das der Komposition zugrunde liegende Thema macht sowohl hinsichtlich der Tonartenwahl, als auch durch seine Länge Kontraste zu geschichtlichen Vorbildern deutlich:



Abb. 1: Thema aus op. 25 (= T. 1 – 24)

Mit der gewählten Länge von 24 Takten geht Karg-Elert deutlich über das Maß barocker Gepflogenheiten hinaus, nicht jedoch bei dessen Solo-Exposition zu Beginn des Stückes.¹⁷⁴ Abgesehen davon darf wohl als zweifelhaft gelten, ob zweihundert Jahre vor Karg-Elert, als es-Moll in Charpentiers *Règles de composition* noch als »horrible affreux« galt, die Wahl der Tonart ähnlich ausgefallen wäre. Vielmehr scheint hier die spätere Ästhetik – etwa Schubarts oder Berlioz' – zum Tragen zu kommen, welche es-Moll mit

172 HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 185; das Werk erschien 1905 im Druck.

173 Das Trio besteht aus folgenden Sätzen: I. Introduction, II. Doppelfuge, III. Sarabande, IV. Rigaudon & Musette.

174 Das Bewusstsein für diesen Umstand spricht aus einem Brief Karg-Elerts an seinen Verleger Simon bezüglich der Orgelfassung der *Passacaglia* op. 25B, welcher Konsultationen mit dem Gewandhausorganisten Paul Homeyer vorangegangen waren: »Originell und interessant findet er [= Homeyer; d. Verf.] das lange »Basso ostinato«, hier 24 Takte lang, sonst nur 4-taktig oder (Bach-Passacaglia) 8-taktig!, aber es klänge zu »barock«, 24 Takte den Baß solo (!!) brummen zu lassen, bei 4 od. 8 Takten fällt es nicht so ins Gewicht! Auch empfahl er eine 8 Takte *fff*-markige Einleitung (aus praktischen Gründen: ein Pedalsolo von 24 Takten, *ppp*, hört kein Aas, man weiß nicht, wann es »losgeht«). Auch schien ihm eine Verlängerung bez. Einschleichen mehrerer Variationen in fremden Tonarten und lebhaften Rhythmen für den Orgelvortrag unerlässlich!«, zit. n. HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 186f.

»très terne et très triste«¹⁷⁵ oder als »Empfindungen [...] der schwärzesten Schwermuth«¹⁷⁶ beschreiben.

Das Thema selbst lässt sich nach dem Schema a-b-b' in drei achttaktige Teile gliedern. Alle drei beginnen mit einer Tonfolge von identischer Intervallstruktur, die jeden modernen, mit der klassischen Musik vertrauten Hörer an den Beginn von Franz Schuberts »Unvollendeter« Symphonie, D 759, erinnert. Unterschiede werden jedoch nach dem in beiden Fällen intervallgleichen Beginn durch die ausladendere Gestaltung des Themas bei Karg-Elert deutlich. Die wiederum in beiden Fällen ähnlich lautende Schlussbildung¹⁷⁷ des Themas ist eher der kompositorischen Konvention zuzurechnen als eine Entlehnung musikalischer Ideen bei Schubert zu bewerten.

Für Karg-Elerts Passacaglia legt das Thema – neben seiner Funktion als ostinater Variationsvorlage – auch einen Tonartenplan für fast das gesamte Werk fest. Die ersten acht Takte schließen stets mit Kadenzen bzw. Schlussbildungen hin zur Durparallele (Ges-Dur) der Grundtonart. Der b- bzw. b'-Teil kehrt zur Tonika zurück, lediglich in Variation 6 schließen die beiden letzteren Abschnitte auf der Durtonika, dasselbe gilt ebenso für den b'-Teil am Ende der neunten und letzten Variation. Zumindest der letztgenannte Fall ist hierbei wohl kaum als Kuriosum zu betrachten. Diese traditionelle Schlussbildung unter Verwendung der picardischen Terz entspricht vielmehr der Ästhetik historischer Vorbilder – man denke beispielsweise an das Ende von Bachs Passacaglia und Fuge. Dagegen entspricht die Tatsache, dass Konstruktion und Verlauf des Passacaglienthemas »traditionelle« Halbschlüsse zur Themenmitte als Zäsur nicht zulassen¹⁷⁸ eher dem Ausbrechen aus einer historisch informierten Kompositionsweise.

Variation 1, im Anfangstempo: Hier kommt den beiden Außenstimmen, also dem zugrundeliegenden Thema und dem Sopran die wichtigste Rolle zu. Durch die an vielen Stellen anzutreffende Gegenbewegung der beiden Stimmen, sowie die pseudo-auftaktige Rhythmisierung des Soprans durch die Verschiebung seiner Einsätze um jeweils eine 16tel wird die jeweilige Eigenständigkeit wie auch der Kontrast beider Stimmen erzielt. Die Stimmführung wirkt polyphon und traditionell angelegt, die Schlüsse der einzelnen »Themenzeilen« werden von, bereits durch das Thema naheliegenden V-I-Kadenzen gebildet.

175 BERLIOZ, Hector, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schoenberg, 1844, S. 33.

176 SCHUBART, Ludwig (Hrsg.), *Christian Friedrich Daniel Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: Degen, 1806, S. 378.

177 Schubert führt »sein« Thema zur Dominante, während Karg-Elert in typischer Weise zur Tonika zurückfindet. Aus der Perspektive des jeweiligen Ziels sind die Schlüsse identisch.

178 HARTMANN, Sigfrid *Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 197.

Variation 2, rasch, »*Più mosso*«: Auch in der folgenden Variation bilden die Außenstimmen das tragende Gerüst. Das zugrundeliegende Thema wirkt durch seine akkordische, und teils über ganze Takte gleichbleibende, Harmonisierung als eine Art harmonisches Pedal. Wiederum rhythmisch versetzt und mit, durch punktierte Rhythmen hervorgerufenem, tänzerisch-beschwingtem Charakter wird die Sopranstimme dem *cantus firmus* entgegengesetzt – Assoziationen zum Charakter einer französischen Ouvertüre liegen nicht fern. Zahlreiche Wechselnoten in der Sopranstimme untermauern die bewegte Natur des musikalischen Satzes.

Variation 3, langsam, »*Meno mosso*«: In einer Art Weiterentwicklung des Materials aus der Sopranstimme der vorangegangenen Variation wird diese Variation um auftaktige Triolen bereichert. Dies verstärkt einerseits den Kontrast zum zugrundeliegenden Passacaglienthema, andererseits hinterlässt die Variation durch ihr Tempo und ihren Duktus einen sarabandenähnlichen Eindruck.

Variation 4, rasch, »*Molto energico ed allegro*«: Die Abwandlung wirkt frei über das Thema improvisierend und erinnert so etwa an den *stylus phantasticus*. Zahlreiche Auszierungen durch diatonisch auf- oder absteigende Gruppen, zumeist zu drei oder vier Tönen, die zuweilen auch sequenziert werden und so eine größere Ornamenteinheit bilden, füllen die Schritte zwischen einzelnen Melodiestufen – sowohl beim im Bass befindlichen Thema, als auch in Begleitstimmen und -figuren. Wo diese Ornamentik in mehreren Stimmen gleichzeitig auftritt, wird wiederum stets strenge Gegenbewegung dieser Linien praktiziert. Die angewandte Auszierungstechnik hat darüber hinaus notwendigerweise viele und wenig stabile Durchgangsharmoniebildungen zur Folge.

Variation 5, langsam, »*Tranquillamente*«: Die Variation bildet einen starken Kontrast zu ihrer Vorgängerin. Dies liegt im abrupten Wechsel in Tempo und Dynamik ebenso begründet wie im nunmehr transponierten Satz der fünften Variation, in dem das Thema hier nicht, wie zu erwarten, auf *es*° sondern eine Oktave höher einsetzt. Das musikalische Geschehen, mit getragener und kantablem Gestus, wird dadurch in bislang ungenutzte Bereiche des Tonraums verlagert.

Variation 6, langsam, »*Non troppo andante*«: Es erfolgt ein Wechsel in den $\frac{4}{8}$ -Takt. Über weite Strecken stellt ein homophon gehaltener, vierstimmiger Satz das maßgebliche Prinzip der musikalischen Umsetzung dieser Variation dar, der damit eine choralartige Klangwirkung zukommt. Wie auch im folgenden Abschnitt wurden alle Teile des Themas – und damit die ganze Variation – auf die Hälfte, also lediglich zwölf Takte, diminuiert. Schrittweise und chromatische Führungen des Stimmenverlaufs unterstreichen zum einen den choralartigen Duktus der Variation, erlauben aber zum anderen

auch zahlreiche Durchgangs- und Vorhaltsbildungen. Die klanglichen Abläufe sind in vielen Fällen funktionsharmonisch mehrdeutig, durch zahlreiche Ausweichungen und Rückungen verschleiert die Variation – abgesehen von den ersten vier Takten – funktionale Muster oder verzichtet stellenweise zur Gänze auf sie. Bereits zu Beginn dieser Variation wird so etwa eine Möglichkeit geschaffen, sehr rasch von es-Moll über F-Dur nach Es-Dur zu modulieren. Auch der Anteil harmoniefremder, dissonierender Töne nimmt in den Akkordbildungen von Abschnitt zu Abschnitt der Variation zu. Zu einer fasslichen Formgebung tragen sowohl, im Notenbild gut zu erkennende und im Vortrag gut zu hörende, teils analog gebildete Zäsuren zur Mitte der jeweils viertaktigen Abschnitte, als auch die nach stets gleichem Muster gefertigten Schlusskadenzen der drei ›Themenzeilen‹ bei. Wie bereits oben beschrieben, enden beide b-Teile durch den Einsatz der picardischen Terz auf der Durtonika Es-Dur. Nachstehend ist diese Variation zur beispielhaften Verdeutlichung von Karg-Elerts Harmonisierung der Passacaglienvariation und zum Nachvollzug ihrer eben genannten Charakteristika zu finden:

Non troppo andante.

Harmonium

The musical score is for a Harmonium and is titled 'Non troppo andante.' It consists of three systems of four measures each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a 'sonoramente' marking. The second system starts with a piano (*p*) dynamic and includes triplets. The third system concludes with a forte (*f*) dynamic and an accent (>). The key signature changes from E minor to E major (picardische Terz) in the final measures. The score includes various musical notations such as chords, triplets, and dynamic markings.

Abb. 2: Variation VI aus op. 25 (= T. 145 – 156)

Variation 7, rasch, »*Un pochettino agilmente*«: Auch diese Variation wirkt tänzerisch bewegt, durch den konsequenten Satz der Oberstimmen in Triolen wirkt der $\frac{4}{8}$ -Takt eher wie ein $\frac{6}{8}$ -Takt.

Variation 8, rasch, »*Più allegramente*«: Ähnlich zur vierten Variation wird auch hier frei über das Thema phantasiert. Die durchgehenden 16tel-Bewegungen verschaffen den Begleitstimmen durch die so entstehende Monotonie und strenge Stereotypie einen vergleichsweise starken, eigenständigen Charakter. Sie wirken infolgedessen vielmehr kontrastierend neben dem Thema stehend, als mit diesem eine organisch-bezugvolle Symbiose einzugehen.

Variation 9, langsam, »*Grave molto e pesante*«: Die finale Variation weckt in ihrer schwer schreitenden Manier unweigerlich Reminiszenzen an barocke Chaconnen oder Bachs Passacaglia. Vorbilder aus der Musikgeschichte scheinen in dieser abschließenden Variation womöglich am deutlichsten durch, etwa auch durch die oben bereits erwähnte Schlusswendung nach Es-Dur. Eine freie Coda schließt den Variationszyklus ab; sie ist von einer schlichten, aufsteigenden Skala zum Ende hin geprägt, ein *allargando* wohnt ihr durch die je um $\frac{1}{8}$ länger werdenden Notendauern schon vonseiten des Komponisten inne.

Karg-Elert knüpft mit der Gattung der Passacaglia zweifellos an deren Blütezeit im Barock an. Neben dem Titel spannen ebenso die oben erwähnte Solo-Exposition des Themas wie auch die Ecksätze bzw. -variationen, die sich in ihrer Betonung von Kontrapunktik und der Chaconne als alter Tanzform besonders stark an historische Vorbilder anlehnen, einen Rahmen des »*Historismus als Praxis*« auf. Die Zuwendung zu dieser Variationsform dürfte wohl in einem größeren Kontext der Bach-Rezeption erfolgt sein, in mehr oder minder geringem zeitlichen Abstand zum Werk Karg-Elerts fallen ähnliche kompositorische Strategien etwa bei Brahms, Reger oder Rheinberger wie auch Bearbeitungen von Bachs Passacaglia erstellt werden. Eine Häufung von Passacaglien lässt sich überdies für Karg-Elerts gesamtes Frühwerk konstatieren.¹⁷⁹ Schließlich ist es wohl auch die prominente Stellung der Komposition Bachs auf dem Gebiet der Orgelliteratur, die im Falle Karg-Elerts, dessen Interesse für das Harmonium ja zunächst durch die Orgel geweckt worden sein soll, einen Impuls zu diesem Werk gegeben haben könnte. Abgesehen vom durchgehenden und technisch anspruchsvollen Expressionsspiel finden sich in der Passacaglia kaum echte harmoniumspezifische Vorschriften zur Klanggestaltung. Die höhere dynamische Flexibilität bleibt in diesem Werk der einzige Unterschied zum Orgelsatz.

179 YOUNG, S. 44.

Die kompositorische Umsetzung durch Karg-Elert legt eine gewisse Zweideutigkeit nahe. Zunächst fallen durchaus Merkmale für eine Orientierung am Barock ins Auge. Bereits in der Anlage des gesamten Stückes folgt Karg-Elert jenen Prinzipien, die sein Werk auch heute noch als mustergültige Passacaglia, im Hinblick auf die historisch gewachsenen Konventionen ihrer Gestaltung, gelten lassen können. Die barocke Ausrichtung zeigt sich darüber hinaus sowohl in traditionell wirkender Polyphonie und bewährten Kadenzmustern in Variation 1, wie auch in der stellenweise tänzerisch geprägten Anmutung – etwa in den Variationen 2 und 7 – und Merkmalen, wie etwa die häufig, von Variation zu Variation wechselnden Tempi oder Reminiszenzen an andere Satzformen wie beispielsweise der Sarabande in Variation 3, welche Erinnerungen an Partiten und Suiten wach werden lassen.

Dennoch belässt Karg-Elert seine Passacaglia nicht im Sujet einer bloßen Stilkopie, es finden sich durchaus musikalische Gestaltungsmittel, die die beschriebenen barocken Eindrücke kontrastieren. Besonders auf dem Gebiet der Harmonik setzt Karg-Elert über den Verlauf des Stückes sukzessive Akzente, die ihren Höhepunkt in der oben abgebildeten Variation 6 erreichen – freilich nicht ohne durch einen choralartig getragenen Duktus dieser Abwandlung das historisch geprägte Gesicht des Werkes zu wahren. Ähnlich verfährt Karg-Elert beispielsweise auch in Variation 8, wo hinter der Fassade der freien Fantasie *über* das Thema vielmehr ein Streit *zwischen* Thema und Begleitstimmen wahrnehmbar wird, bevor in der letzten Variation die Rückkehr zum historischen Tonfall anzutreffen ist. Auch wenn eine Vielzahl stilistischer Anleihen auf die Orientierung an barocken Vorbildern hindeutet und sich der »*Historismus als Praxis*« anscheinend als die quantitativ überwiegende Zugangsweise zeigt, wird mindestens phasenweise Karg-Elerts Bewusstsein für die Historizität der gewählten Gattung ebenso deutlich wie seine Fähigkeit zur reflektierten Gegenüberstellung von barocker Form und spätromantisch geschulter Tonsprache.

4.2 Partita D-Dur op. 37

Auch die Partita erweckt bereits durch ihren Titel musikhistorische Assoziationen, auch sie rekurriert auf eine Form, die ihre Blüte zur Zeit des Barock erlebte. Karg-Elert selbst vertrat die Einschätzung seine »köstliche *D dur-Partita*« sei eines seiner »reifsten Werke«. ¹⁸⁰ Weiter ließ er über sie und seine Sonatinen op. 14, verlauten:

»Sie befriedigen durch ihre merkwürdige Stilvermischung von Bachscher und eigener Sprache sowohl die Anhänger klassischer wie moderner Musik. Hier zeigt sich übrigens das Formentalent Karg-Elerts im besten Lichte.« ¹⁸¹

Für die Eröffnung seiner Suite historischer Tanzformen wählt Karg-Elert eine *Entrata* (D-Dur) in feierlichem Duktus, die in ihrem Tonsatz über weite Strecken eine vierstimmige, choralartige Faktur aufweist. Bereits die Eröffnung zeigt sich als quasi mustergültige, harmonisch kaum angereicherte Form historischen mehrstimmigen Satzes.



Abb. 3: Beginn der »Entrata« aus op. 37 (= T. 1–4)

Aus dieser stilistischen Dominanz, die eine historisierende Wahrnehmung des Satzes nahelegt, brechen lediglich die Takte 31–34 und analog dazu die Takte 49–52 aus. Die absteigende chromatische Linie wird hier weniger als *passus duriusculus* wahrgenommen, sondern vielmehr zur Modulation von der Dominantparallele zurück zur Tonika benützt. Die formale Gestaltung der *Entrata* folgt dem einfachen Schema AABB mit 12 bzw. 18 Takte umfassenden Teilen, die einander in thematischer Hinsicht nicht kontrastieren sondern vielmehr durch ihre gemeinsame, einheitliche Rhythmik und musikalische Gestik miteinander verwandt sind. Auch weitere Tonarten, abseits der in den ersten acht Takten eingeführten Tonika, Dominante und deren Parallele, werden durch das musikalische Geschehen nicht erschlossen.

180 KARG-ELERT, Sigfrid [alias Avril, Hanns], *Kompositions-Verzeichnis der erschienenen oder demnächst erscheinenden Werke von Sigfrid Karg-Elert*, S. iv.

181 ebd.

Harmonium

mf

ff pesante

6

fff pomposo

trm

Abb. 4: Modulation in der »Entrata« aus op. 37 (= T. 47 – 56)

Die folgende *Courante* (h-Moll) greift auf dieselbe simple formale Anlage wie bereits die *Entrata* zurück; zwei große Blöcke von jeweils 24 bzw. 48 Takten werden nacheinander wiederholt.

Als einziger Satz der Partita lässt sich die *Sarabande* (G-Dur), an dritter Stelle in der Partita, nicht auf ein Formschema reduzieren, eine formale Gliederung in Abschnitte fällt schwer. Zu diesem Umstand tragen maßgeblich zwei musikalische Gestaltungsmittel bei. Zum einen finden sich, abgesehen vom Schluss, keine Kadenzen, welche die Grundtonart bestätigen und dabei nicht ein weiteres Mal den Themenanfang vorstellen. Ein gestisch wie auch harmonisch schließendes – oder zumindest halb-schließendes – Element fehlt innerhalb des Satzes. Zum anderen trägt die durch den Nachschlag drängend wirkende Gestaltung des Themas ebenso wie auch die daran angelehnte Gestaltung des übrigen motivischen Materials über den gesamten Satz, zu stetiger Fortspinnung, Weiterentwicklung und Variation der musikalischen Idee bei. Ebenso leistet die vorwärts strebende Wirkung der stellenweise eingesetzten Triolen, die bei ihrem Einsatz den Grundrhythmus der Sarabande verschleiern, ihren Beitrag zu dieser Strategie.

Abb. 5: Thema der »Sarabande« aus op. 37 (= T. 1 – 4)

Lento cantabile. [M.M. ♩=60]

p dolce ed espressivo

Bourée & Musette (d-Moll) folgen darauf wiederum einem klaren Aufbau AABB (*Bourée*) – CCDDC (*Musette*, D-Dur) – AB (*Bourée*). Die Anzahl der Formteile sollte aber auch in diesem Fall nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass den Formteilen B, C, und D letztlich die ursprüngliche Idee aus der achttaktigen Periode zu Beginn des Satzes zugrunde liegt. Sowohl die Teile B und C bestehen aus Umkehrungen und Sequenzierungen des thematischen Materials aus der Satzeröffnung, während der vierte Teil schließlich zumindest im Gestus an bereits vorhandene musikalische Ideen anschließt und darüber hinaus durch chromatisch fortschreitende Modulationen in den Takten 67f. bzw. 71f. die Harmonik des Satzes erweitert. In der dreiteiligen *da-capo*-Anordnung der *Bourée* folgt Karg-Elert durchaus prominenten historischen Vorbildern. In Johann Sebastian Bachs Orchestersuiten (BWV 1066, 1067, 1069) bilden beispielsweise zwei Bourrées zusammen eine derartige dreiteilige Form, auch zwei seiner Englischen Suiten (BWV 806, 807) verfahren nach diesem Muster. Karg-Elert setzt in seiner Partita statt einer zweiten Bourrée hingegen die *Musette* als mittleren Formteil ein.

Das *Air* (B-Dur) ist seinen Namen gemäß in dreiteiliger Liedform musikalisch umgesetzt, die einzelnen Blöcke sind mit ihrem Umfang von 36 bzw. 28 Takten vergleichsweise weiträumig gestaltet. Der mittlere B-Teil unterscheidet sich besonders durch sein rascheres Tempo und stellt durch seinen Wechsel zur Dominante wie auch den prominenten Einsatz von Septakkorden einen deutlichen harmonischen Kontrast zum Anfangsteil und dessen Wiederholung her. Schließlich beendet eine 18-taktige Coda den Satz, die vom dominantischen Schluss des A'-Teils unter Einsatz seines motivischen Materials zur Grundtonart zurückführt.

Die *Gavotte* (D-Dur) lehnt sich hinsichtlich der Gestaltung ihres Themas und dessen Gestus besonders offensichtlich an barocke Vorbilder an. Auch die binäre Anlage des musikalischen Materials entspricht der historischen Konfiguration. Wiederum kontrastiert der als klassische achttaktige Periode gebaute A-Teil mit seinem deutlich ausladenderen Gegenpart, der einmal mehr mit entlegeneren Tonarten und chromatischen Modulationen das harmonische Geschehen des Satzes bereichert und damit das tonale Spannungsfeld des Satzes absteckt.

Die traditionell zweiteilige Anlage der *Loure* (h-Moll) wird im vorliegenden Fall um das Wiederaufgreifen des Anfangsteils sowie eine kurze ›Coda‹ erweitert. Beide Formteile bleiben dennoch durch die Verwendung der Durvariante für den sich abhebenden zweiten Teil gut voneinander unterscheidbar.

Auch der abschließende *Rigaudon* (D-Dur) etabliert den Kontrast zwischen den einzelnen Formteilen in bewährter Weise über den harmonischen Wechsel zur Paralleltonart. Bereits die erste Sektion lässt sich dreiteilen, bevor sich zwei weitere Glieder – jeweils mit einer Wiederholung – anschließen; sowohl durch ihren gemeinsamen Duktus als auch ihre Tonart entfernen sie sich von der eingangs vorgestellten Idee. Der Kopf- bzw. Schlussabschnitt bedient sich wiederum einer chromatischen Sequenzkette um den Drang zum abschließenden Themeneinsatz zu intensivieren.



Abb. 6: Chromatische Sequenzierung im »Rigaudon« aus op. 37 (= T. 69 – 76)

Karg-Elert orientiert sich in seiner Partita vergleichsweise eng am historischen Vorbild des Suitensatzes. Auch im vorliegenden Fall handelt es sich um eine zusammengehörige Abfolge von Tänzen in stets wechselnden Tempi, dennoch finden sich aus der traditionellen Satzfolge lediglich *Courante* und *Sarabande*, *Allemande* und *Gigue* fehlen hingegen. Karg-Elerts Umsetzung erfolgt durchwegs in den Bahnen tonaler Musiksprache, die in dieser Form zur Entstehungszeit zweifellos historisierende Ambitionen unterstrich. Neben den, teils in den Abbildungen gezeigten, Modulationen, die primär von Chromatik getragen werden, lässt sich eine gewisse Vorliebe für den Wechsel in Paralleltonarten feststellen.

Auch motivische Anknüpfungen der einzelnen Satzteile eifern historischen Vorbildern nach, wenn sie in Rhythmus und Gestus zumeist der Satzeröffnung folgen. Über weite Strecken sind Beziehungen und Verwandtschaften der Themen zum Beginn des jeweiligen Satzes festzustellen, deutlich kontrastierende Materialien, wie formale Bezeichnungen wie »A, B, C« etc. vermuten lassen, sind nicht anzutreffen, vielmehr erweisen sich einzelne Gedanken als miteinander verwandt, von vergleichbarem Gestus, Rhythmus, Intervallstruktur o.ä. Im Extremfall (*Sarabande*) beruht die Entwicklung eines ganzen Satzes auf dem musikalischen Material des Beginns; Karg-Elert gelingt es an dieser Stelle aus dem historischen Formschema auszubrechen ohne jedoch den sarabandentypischen Charakter des Stückes vermissen zu lassen.

Ohne Weiteres kann die Partita als direkte Reminiszenz und Hommage an die barocke Suite betrachtet werden, eben dieser Charakter kommt auch in Karg-Elerts Zyklus klar und deutlich nachvollziehbar zum Tragen. Die auf Bach verweisende Selbsteinschätzung des ebenfalls in Leipzig tätigen Komponisten, mag durchaus auch in Bachs Ansehen als bedeutendem Schöpfer einer Vielzahl solcher instrumentaler Zyklen, die etwa mit den Englischen Suiten, Französischen Suiten, Suiten für Laute, Suiten für Cello, Orchestersuiten oder Partien für Violine bis heute diese Gattung exemplarisch repräsentieren, zu suchen sein. Daneben existieren teils auffällige musikalische Ähnlichkeiten – man vergleiche etwa den Beginn der Gavotte mit jenem aus Bachs Partita N^o 3, BWV 1006; seine Bewertung der »Reife« ist gewiss auch in ihrer zeitlichen Bedeutung zu verstehen, zwischen der Veröffentlichung der Komposition und ihrer »Kritik« schrieb Karg-Elert für das Harmonium keine weiteren Werke.

Letztlich dominiert in Karg-Elerts Partita Historismus in seiner Ausprägung als Praxis. Karg-Elert unterwirft sich bereitwillig den strengen formalen wie auch den harmonischen Plänen der Suitenform, die er aber punktuell auch mit musikalischen Materialien und Techniken des 18. und 19. Jahrhunderts bereichert. Eine Kombination von Altem und Neuem ist am ehesten in der behutsamen Erweiterung der Harmonik zu erkennen, ein befreiter Umgang mit musikalischer Form wird jedoch in der *Sarabande* erkennbar, wo Karg-Elert es wagt, die Präsenz des Themas und dessen Entwicklung über einen ganzen Satz dem fest gefügten Formschema entgegenzuhalten.

Hinsichtlich des Harmoniumspiels finden sich – abgesehen von der Dynamik – in der Partita kaum instrumententypische Techniken. Durch die identische Registrierung beider Spiel- bzw. Manualhälften über fast den gesamten Zyklus ergibt sich durchgehend ein »homophones« Klangbild. Für kleinere Instrumente und Saugwindharmoniums werden die Registrieranweisungen sogar zur Gänze hinfällig. Das Prolongement

ist zwar an zwei Stellen notiert, kommt aber jeweils nur für einen einzigen Ton zum Einsatz und lässt sich so durch einen geübten Harmoniumspieler – wie auch Musiker, die das Werk ggf. auf die Orgel übertragen – durch das Feststecken der Taste schnell und leicht substituieren. Offenbar berücksichtigt Karg-Elert Spieler von Druckwind- und Kunsthharmoniums und geht auf deren technischen Möglichkeiten ein, setzt diese aber nicht zwingend voraus. Auch die Partita lebt, wie schon die Passacaglia, ungleich stärker von der Wirkung ihrer musikalischen Substanz als von deren harmoniumspezifischer Umsetzung.

4.3 Phantasie und Fuge D-Dur op. 39

Bereits mit der Wahl des Titels legt sich Karg-Elert auch in diesem Fall einmal mehr auf eine musikalische Form bereits fest. Darüber hinaus verweist die Kombination der Phantasie mit einer nachfolgenden Fuge einmal mehr recht unmissverständlich auf die Tradition dieser Gattungen, besonders auf dem Gebiet der Tasteninstrumente, zur Barockzeit; auch hier könnte die Figur Bachs ein inspiratives Moment für Karg-Elert besessen haben.

Bereits die Eröffnung der Phantasie bestätigt diese Assoziation. Die Akkordfolge reanimiert durch ihren punktierten Rhythmus – wie bereits von Hartmann festgestellt¹⁸² – den Duktus einer französischen Ouverture und entfernt sich schon bald nach Beginn in harmonisch entlegene¹⁸³ Gebiete:



Abb. 7: Beginn von op. 39 (= T. 1 – 4)

182 HARTMANN, Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel, S. 237.

183 vgl. hierzu auch: MICHEL, Johannes M., »Günter Hartmann: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert.«, S. 28; bezüglich der sehr kritischen Analyse Hartmanns betont Michel: »Die Geschlossenheit kompositorischen Materials ist nur ein Gesichtspunkt für gestalterische Kraft. [...] Frische und Schlagkraft der Themen machen mindestens genauso viel aus. In dieser Hinsicht ist op. 39B ein »echter« Karg-Elert, alles andere als langweilig [...] und von origineller Erfindung (bereits in Takt 4 wird von D-Dur nach Des-Dur moduliert).«

Nach dem Einschub eines frei phantasierenden Laufwerks aus sequenzierten Motiven erfolgt ein erneuter Themeneinsatz auf der Mollparallele. Mit Takt 19 stellt sich ein kontrastierend gestalteter Mittelteil ein. Wurde der Satzbeginn durch die Gestalt der Akkordfolgen geprägt, so ist es im zweiten Teil nun das motivische Material aus Takt 20, das zunächst stufenweise abwärts sequenziert wird, bevor Varianten dieses Motivs dieselbe ›Verarbeitung‹ erfahren. Auch die nachfolgende Überleitung zu einer Art ›Reprise‹ besteht aus wenig mehr als einem neuen, jedoch an den Beginn erinnernden, sequenzierten Thema und dem Wiederaufgreifen des zurückhaltenden zweiten Formteils. Die abschließende ›Coda‹ (Takte 39ff.) beendet die Phantasie indem sie ebenfalls bereits bekanntes Material zitiert.

Das Thema der sich nun anschließenden Fuge besitzt eine durchaus barock-historisierende Anmutung. Über seinen durch die Tonrepetition betonten Beginn und den dreifach repetitierten Wechsel zwischen Achtel- und Sechzehntelnoten erhält es einen in der Tat griffigen Charakter.

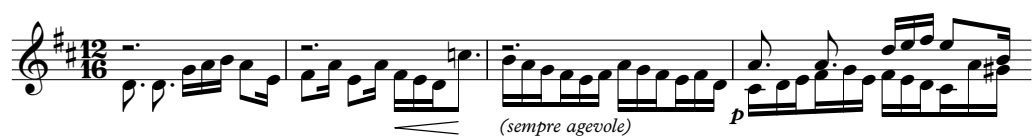


Abb. 8: Fugenthema aus op. 39 (= T. 42 – 45)

Über weite Strecken verharren die Durchführungen des Fugenthemas auf Tonika und Dominante, weitere Tonarten kommen ins Spiel als der Einsatz auf der Dominante und deren Parallele erfolgt, schließlich eröffnet auch die Verwendung der Themenumkehrung (ab Takt 72 bzw. 75) einer erweiterten Harmonik den dafür nötigen Raum. Zusätzlich sorgen die Vorschriften zu Agogik und Dynamik für eine Intensivierung des musikalischen Satzes. Bereits in Takt 81 setzt der über 21 Takte dauernde, bis zum Schluss anhaltende Orgelpunkt auf der Tonika D ein, mit einem Fugato werden an diesem Punkt darüber hinaus scheinbare Engführungen des Themas sowie eine – de facto ebenfalls nicht vorhandene – vierte Stimme vorgetäuscht. Nach dem letztmaligen Erklängen des Fugenthemas schließt sich eine weitere ›Reprise‹ an, die einmal mehr den charakteristischen Beginn der Phantasie aufgreift. Die schließlich folgende ›Coda‹ ist analog zu jener des ersten Satzes gebaut. Sie verwendet dementsprechend wiederum Material aus dem ruhiger gehaltenen zweiten Satzteil und lässt auch die Fuge mit dem beinahe ›wörtlich‹ zitierten Schluss der Phantasie enden.

Karg-Elerts *Phantasie und Fuge* dokumentieren einen »*Historismus als Praxis*« wohl noch stärker als eines seiner weiteren, im Rahmen dieser Arbeit behandelten Stücke. Nicht nur die Fuge als Gattung, sondern ebenso die Umsetzung der vorangestellten

Phantasie gehen auf die bis heute wirkungsmächtigsten Repräsentanten dieser Kompositionsformen zurück, wenn sie etwa in ihrem musikalischen Duktus Erinnerungen an französische Suiten weckt. Auch die zahlreichen Wiederholungen und Sequenzierungen – die Hartmann pejorativ als »*Leerlauf*«¹⁸⁴ interpretierte – manifestieren eher musikalische Ideen sowie deren Qualitäten an sich und bestätigen die Gültigkeit ihrer musikalischen Sprache, als dass sie selbige, in Form von motivisch-thematischen Verarbeitungsstrategien oder weiterer Entwicklung, kritisch in Frage stellten oder sie offen mit ihrer Historizität konfrontierten. Karg-Elert unterlässt es im Falle von *Phantasie und Fuge* weitgehend für eine planvolle Gegenüberstellung von historischem und aktuellem musikalischem Material zu sorgen. Allein vereinzelte Akkorde – wie das oben erwähnte Des-Dur – oder Vortrags- und Artikulationsbezeichnungen gehen über die Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts sichtlich hinaus. Ebenso zeigt sich die Behandlung des Harmoniums für Karg-Elert im vorliegenden Werk als auffällig zurückhaltend und unambitioniert. Mit dieser Tatsache nähert er es einer orgeltypischen, terrassendynamischen Anlage an und schafft damit ein weiteres Indiz – ebenso wie die spätere op. 39B-Fassung – dafür, dieser Komposition aus der Tradition einer barock dominierten Orgelmusikgeschichte heraus zu begegnen.

184 HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 238.

4.4 Zweite Sonate b-Moll op. 46

Die Sonate gehört sicherlich zu den traditionsreichsten Gattungen europäischer instrumentaler Kunstmusik. Karg-Elert reiht sich in diesen Kontext mit zwei Werken für das Harmonium ein. Je nach Perspektive kann man die Komposition als drei- oder – sofern man Phantasie und Fuge zu Beginn voneinander trennt – viersätziges Werk betrachten.

In der Eröffnung des Werkes durch die *Enharmonische Phantasie* und die anschließende *Doppelfuge* werden einmal mehr Erinnerungen an den Bereich der Orgelmusik wach. Auf diesem Gebiet konnte sich spätestens mit den Werken Mendelssohns die Sonate als Gattung etablieren. Ihre formalen Ideale stießen bald auch in Kreisen Pariser Orgelkomponisten¹⁸⁵ auf Zuspruch und spielten hier, zumindest phasenweise, eine maßgebliche Rolle in der musikalischen Gestaltung, bevor schließlich um die Jahrhundertwende »Sonate« oder »Symphonie« in der Orgelmusik oftmals nur mehr als Etikett für vergleichsweise frei zusammengestellte, mehrsätziges Zyklen fungierte. Die Bezeichnung »*enharmonisch*« im Titel zu begründen fällt zunächst schwer – denkbar wären einerseits Karg-Elerts Vorgehen in chromatischen Stimmen- und Akkordfortschreitungen, die sich nicht zuletzt aus dem musikalischen Material ergeben und stellenweise über die Diatonik sowie klar erkennbare harmonische Funktionen und Bezüge der Klänge untereinander dominieren. Daneben könnte die Wortwahl auch ein rein verbales Gegengewicht zur *Doppelfuge* darstellen. Auf eine derartige Emphase von Gattungsbezeichnungen bei Karg-Elert hat bereits Young hingewiesen.¹⁸⁶

Die Phantasie wird mit einer ergiebigen Exposition des BACH-Motivs eröffnet und in der Art einer Introduktion zum ersten Satz in frei phantasierender Manier weiter ausgesponnen. Es schließt sich eine verfremdete Darstellung des protestantischen Chorals »*Jesus, meine Zuversicht*«¹⁸⁷ an, der ebenso wie das BACH-Motiv für alle Sätze der Sonate eine zentrale Rolle spielt. Die im Folgenden weitergeführte Phantasie beruht zum größeren Teil auf dem BACH-Motiv des Satzbeginns und kann zweifellos als Komposition über dieses Thema betrachtet werden. Dennoch lässt sich abgesehen davon auch ein sonatensatzähnlicher Aufbau nach einem groben aba'-Schema plausi-

185 Unter den bedeutendsten französischen Orgelkomponisten der Romantik setzte etwa Alexandre Guilmant – in dessen Schaffen sich ebenfalls historisierende Züge erkennen lassen – die Sonatenform vergleichsweise früh und diszipliniert in seinem Schaffen um. Vergleichbare Werke im deutschen Sprachraum komponierte beispielsweise Josef Gabriel Rheinberger.

186 YOUNG, S. 46.

187 zur weiteren Verwendung dieses Chorals durch Karg-Elert s. auch HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 241 & S. 248.

bel machen: Es handelt sich unter dieser Sichtweise um einen monothematisch angelegten Sonatensatz. Die Exposition (Takte 1 und 13–23) wird durch den Einschub des verfremdeten Kirchenliedes (Takte 2–12) gestreckt, in einer Art durchführenden Mittelteil (Takte 24–37) treffen in kontrastierendem Gestus und mit zurückhaltender Dynamik sowohl das BACH-Thema als auch das der, als zweitem Satz folgenden, *Canzone* aufeinander. Die Reprise nimmt (Takte 37–42) in geraffter Form den Beginn wieder auf. Schließlich bleibt auch in der Coda (Takte 43–45) allein das BACH-Thema das bestimmende musikalische Material.

Unklarheit muss einmal mehr auch über die korrekte Namensgebung der anschließenden *Doppelfuge* herrschen. Bereits Hartmann zeigt sich in seiner Analyse der Fuge über das Vorliegen einer Fuge mit zwei Themen unschlüssig. De facto ist kein zweites Fugenthema vorhanden, das eigene Durchführungen erfahren würde. Seine Einschätzung, dass eine Fuge mit beibehaltenem Kontrapunkt vorliege, ist damit zweifellos nachvollziehbar.¹⁸⁸



Abb. 9: Thema der »Doppelfuge« aus op. 46 (= T. 46 – 49)

Die Gestaltung des Themas durch Karg-Elert darf durchaus als raffiniert bezeichnet werden. Die Tonfolge BACH vertont er nicht wörtlich, wie es historische Vorbilder oder auch zeitnähere Komponisten tun, auf die er ausdrücklich Bezug nimmt.¹⁸⁹ Sein Thema lässt sich vielmehr in die folgenden zwei Hälften teilen:

188 HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 243; auch Young weist auf eine analoge Vorgehensweise in anderen Werken hin, s. YOUNG, S. 46.

189 Eine sehr hilfreiche Synopse der Themen findet sich in: HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 249.

1. stufenweise aufsteigende Linie von fünf Tönen, Wiederholung derselben um einen Ganzton nach oben sequenziert.

2. absteigende Linie von drei Tönen (GT, HT), Sprung in die kleine Sext, Wiederholung des Dreitonmotivs um einen Halbton nach unten sequenziert. Diese Gruppierung wird nun wiederum um eine kleine Terz nach unten sequenziert wiederholt, dabei entspricht das Intervall zwischen der zweiten Dreitongruppe des ersten Teils und der ersten Dreitongruppe des zweiten Teils wiederum einem Ganzton ($es^{\circ}-f^{\circ}$).

Abgesehen vom wiederholten Sprung um eine kleine Sext und zurück im zweiten Teil des Fugenthemas, den Karg-Elert eingesetzt haben könnte, um die Monotonie blanker Skalen zu vermeiden oder dem Thema größere Prägnanz zu geben, ist das Fugensubjekt sowohl in den Stufen der Fortschreitungen als auch bezüglich der Sequenzierungen aus genau jenen Intervallen gebildet, die die Tongruppe BACH beinhaltet (kleine Terz: A–C; Ganzton: B–C, A–H; Halbton: B–A, C–H). Besonders die Sequenzierung um einen Ganzton direkt zu Beginn des Themenkopfes ruft rasch Assoziationen an die analoge Sequenzierung in der Tonfolge BA–CH hervor, zumal diese bereits für die vorangegangene Fantasie – mit Bekräftigung des Themas in der Coda – konstitutiv war. Durch diese besondere Gestaltung des Fugenthemas lassen sich auch hier zwei Möglichkeiten einer Interpretation diskutieren: Zum einen scheint das Thema durch seine intervallische Binnenstruktur geradezu wie geschaffen, um sowohl in seiner Grundgestalt als auch in seiner Umkehrung von BACH, oder einer äquivalenten Tonfolge, kontrapunktiert zu werden. Zum anderen könnte man auch der Argumentation Hartmanns folgen, die bereits eine Aufspaltung der Umkehrung des BACH-Motivs als Bestandteil der ersten Themenhälfte feststellt. Infolgedessen wäre es auch weniger verwunderlich, weshalb Karg-Elert auf separate Durchführungen zweier Themen – die also identisch sind, jedoch zugleich offen und verdeckt auftreten – verzichtet und direkt mit der Synthese beider Gedanken einsetzt. Tatsächlich tritt in jeder der Durchführungen des zu Fugenbeginn erklingenden, und deutlich bevorzugt behandelten Themas stets zumindest *ein* vergleichsweise unmissverständliches Derivat von BACH auf. Abgesehen davon ist die Fuge abseits einer direkten Kontrapunktierung durch BACH über weite Strecken von chromatischen Linien durchzogen, die – wenn man der Analyse Hartmanns folgt – in der Form CH|BA bzw. deren Umkehrungen durchaus als eine Abwandlung des BACH-Motivs zu verstehen sind. Durch Themeneinsätze auf den verschiedensten Tonstufen, sowie die Gestaltung von Thema und beibehaltenem Kontrapunkt kommt der Fuge ein besonderer harmonischer Abwechslungsreichtum zu.

Die sehr langsam gehaltene Einleitung der *Canzone* (Ges-Dur) führt in sehr offener und improvisierender Form auf den Einsatz des Themas (Takt 11) zu. Der zwölf-

taktigen Themenexposition folgt, analog zum ersten Satz, wiederum ein Durchführungsabschnitt, der nun sowohl das BACH-Thema wie auch den bereits verfremdet zitierten Choral ins musikalische Geschehen dieses Satzes einbringt. Die Reprise (ab Takt 51) lässt das Thema der *Canzone* schon bald in entfernte Regionen entschwinden – in diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass die harmonische Rückung auch durch einen vorübergehenden Vorzeichenwechsel von 6 $\flat$ nach 5 $\sharp$ unterstrichen wird – und den Fortgang seiner Entwicklung abbrechen. In der Coda stehen schließlich noch einmal Material der Einleitung, wie auch des Themas ins Zentrum des Geschehens, bevor der Verlauf erneut zu retardieren beginnt (Takte 75ff.) und der Satz über einem Ges-Dur-Orgelpunkt (Takte 79–86) zu seinem Ende findet.

Die *Toccata* bildet schließlich das Finale der *Zweiten Sonate*. Die Charakteristik der Sonatenhauptsatzform lässt sich innerhalb von op. 42 in diesem Fall wohl am besten ablesen. Der Exposition des achttaktigen Hauptthemas schließt sich ein »Zwischensatz« (Takte 9–12) mit durchaus thematischer Qualität an, bevor nach einer modulierenden Überleitung das Seitensatzthema zur Exposition kommt (Takte 20–40); dieses wiederum ist in einer dreiteiligen Form nach dem Schema abb angelegt (Takte 20–24 und 25–32 bzw. 33–40). Eine Schlussgruppe beendet die Exposition indem sie einmal mehr das BACH-Thema aufgreift. An der anschließende Durchführung haben Material aus der *Enharmonischen Phantasie*, aus dem Hauptsatzthema sowie dem Zwischensatz der *Toccata* und schließlich auch das BACH-Motiv Anteil, nicht jedoch das Seitensatzthema.¹⁹⁰ Mit zunehmender Dynamisierung, Kleinteiligkeit des Geschehens und sukzessive rascher sich abwechselnden Motivteilen stößt die Verarbeitung in entlegenere harmonische Regionen vor und drängt so sichtlich auf die Reprise, die – in Takt 119 – einsetzen kann, nachdem ein prominent und breit einfallendes BACH-Motiv die Durchführung zum Stillstand gebracht hat. In stellenweise geraffter Form wird nun die Exposition wieder aufgegriffen und mit der Reprise des Seitensatzes (Takt 135) wird die Finaltonart B-Dur erreicht, die vom erneuten Erklingen der Schlussgruppe (Takt 150) – nun ebenfalls in B-Dur – bekräftigt wird. Nach dem Abbrechen der Reprise durch eine Generalpause nach Takt 173 setzt die Coda ein, die eine volle Choralstrophe des bislang nur abschnittsweise zitierten »Jesus, meine Zuversicht« – wiederum in der Zieltonart B-Dur – vertont und darüber hinaus auch den entsprechenden Text ins Notenbild einbindet. Das Thema der *Canzone* klingt im Rahmen der Coda ebenfalls noch einmal an (Takte 187ff.), bevor auch hier wieder der Verlauf zu retardieren be-

190 HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 246.

ginnt und nach dem Verklängen der Melodie ein kurzer, sehr schlichter Epilog (Takte 190–197) in B-Dur die Sonate beendet.

Anders als die obsolet gewordene Partita oder die Passacaglia bedurfte die Sonate zur Zeit Karg-Elerts keiner aktualisierenden Wiederbelebung, blieb doch zumindest die Bezeichnung stets lebendig. Mit unterschiedlicher Konsequenz finden sich in Karg-Elerts vorliegendem Werk Elemente der Sonatenhauptsatzform sowie ein musikalisches Themenverständnis, das dieser Tradition entspringt. Gleichwohl ergibt sich aus der Verschachtelung der Gattung Sonate mit anderen kompositorischen Gattungen und Sujets eine besondere Situation. In der anzutreffenden formalen Konfiguration bedient es durch die Vereinigung von – einmal mehr – Phantasie und Fuge und Toccata im selben Zyklus sehr deutlich orgelspezifische Assoziationen. Auch auf diesem Feld löst sich die Gattung generell zunehmend von der Bindung an die formalen Regeln und Konventionen früherer Zeiten, so dass auf dem Gebiet der französischen Orgelkomposition des späten 19. Jahrhunderts das Spektrum bis hin zu einer vergleichbar losen Sammlung mehrerer Sätze unter dem gemeinsamem Titel »Sonate« reicht. Sowohl in den einzelnen Sätzen als auch über seine gesamte *Zweite Sonate* wird Karg-Elert darüber hinaus konventionellen Ansprüchen gerecht, lassen sich doch die einzelnen Teilsätze ebenso unter dem Gesichtspunkt von Sonatenform und motivischer Arbeit betrachten, wie auch die Verwendung gemeinsamer Themen – BACH, Choral und weitere Querverweise – über alle drei Sätze hinweg die Sonate als eine musikalische Einheit konstituieren. Karg-Elert unternimmt mit der Komposition den Versuch in der Tradition der Gattung Sonate und unter Berücksichtigung des Hintergrunds ihrer Umsetzung – wie auch der verwandter mehrsätziger Formen – auf dem Gebiet der Orgelmusik für das Harmonium ebenfalls eine künstlerisch ambitionierte »Großform« zur Verfügung zu stellen. Dazu setzt er im vorliegenden Fall auch die ganze Bandbreite der technischen Möglichkeiten am Kunstharmenium im Notentext ein. Neben der an vielen Stellen erforderlichen Dynamik durch das Expressionsspiel oder dem vielfältigen – hier kaum zu ersetzenden – Einsatz des Prolongements, ist ebenso eine ausgereifte Registriertechnik anzutreffen, die auch auf die typische Klangcharakteristik spezieller Register wie die schwebende *Voix céleste* oder den *Baryton* in 32'-Lage zurückgreift und vielfältige Spiel- und Artikulationsweisen explizit angibt. Karg-Elert setzt für seine *Zweite Sonate* nicht nur einen technisch versierten Musiker sondern auch ein technisch gerüstetes, voll ausgestattetes Instrument, also ein Kunstharmenium, de facto voraus. Im konkreten Fall von einem musikalischen »Historismus« zu sprechen fällt mangels augenfällig nachvollziehbarer Einflüssen aus tatsächlich obsolet geworde-

nen Stilen schließlich schwer. Dennoch könnten unter Umständen sowohl die Wahl der Gattung, obschon sie sich formale Freiheiten erlaubt, wie auch Karg-Elerts spätromantischer Tonfall beim Erscheinen des Werkes um 1912 nicht als ausreichend fortschrittlich empfunden worden sein. Karg-Elerts historistisch wirkende Versicherung in musikgeschichtlichen Traditionen schlägt sich hier sowohl in der Verwendung historischer Gattungsbezeichnungen für die Einzelsätze als auch in der über das musikalische Material zyklisch gebundenen Form der Sonate deutlich erkennbar nieder.

4.5 Renaissance op. 57

Mit den *Stücken im alten Stil für Kunstharmonium*, wie das Werk untertitelt ist, greift Karg-Elert noch einmal barocke Vorbilder auf. Dem ersten der beiden Stücke – *Air de Ballet* – liegt eine dreiteilige Liedform nach dem bekannten ABA'-Schema, mit Teilen von 42 bzw. 58 Takten Umfang, zugrunde. Der erste – und damit auch letzte – dieser drei Teile ist ebenfalls ternär als abb-Form in 26 bzw. 16 Takten gebaut. Darüber hinaus stehen diese Einzelteile ebenfalls in einem beziehungsreichen Verhältnis zueinander: Nach einer zweitaktigen Einleitung und der Exposition des Hauptthemas von acht Takten, folgen noch im a-Teil zweimal acht weitere Takte, die im Anschluss daran auch den b-Teil bilden. Das gesamte Schema des A-Teils könnte man – einschließlich der Einleitung und aller Wiederholungen – mit folgendem Schema nachzeichnen: xabcbcbc. Der c-Teil fällt hierbei als auffällig verziert auf, die harmonischen Wirkungen spielen hier eine untergeordnete Rolle, so dass ein zu a und b kontrastierendes, melodiebetontes Element entsteht. Der Beginn des Satzes steht in d-moll und lässt zunächst durch die zentrale Rolle des Tones a' durchaus auch Assoziationen zum Dorischen zu. Der ruhig gehaltene Verlauf der Komposition mit seiner kantablen Melodie zeigt sich sparsam und nur langsam wechselnd harmonisiert, eine besondere Auffälligkeit findet sich etwa mit der Kadenzform zum Ende des A-Teils, die den Zielakkord neben der Dominante über die dritte und zweite Stufe erreicht:



Abb. 10: Kadenz aus dem »Air de Ballet« aus op. 57 (=T. 38 – 42)

Der folgende, mittlere B-Teil weist ebenfalls eine von Wiederholungen geprägte Binnenstruktur auf und lässt sich, analog zum oben beschriebenen Anfangsteil, mit folgender Strukturchiffre abkürzen: yddbed'eb'. Mit der veränderten Vorzeichnung bildet dieser Bereich zu den beiden umklammernden A-Teilen hinsichtlich der Harmonie ein Kontrastmoment mit Dominantfunktion bis er schließlich auf der Durvariante (D-Dur) schließt. Darüber hinaus erweist sich dieser Mittelteil hinsichtlich seiner Harmonik als abwechslungsreicher gestaltet als der erste, auch vom dorisch anmutenden »alten Stil« zu Satzbeginn entfernt sich Karg-Elerts Komposition in diesem Teil spürbar.

Eine Werkbezeichnung mit »alten Stilen« wäre exakter, treten doch hier ebenfalls harmonische Gepflogenheiten des späten 18. und 19. Jahrhunderts zutage. Der »b-Idee« aus dem A-Teil kommt auch im B-Teil eine prominente Stellung zu, eine Synthese mit Elementen beider Teile findet sich schließlich auch in den Takten 85–100. A' entspricht dem Beginn, auch hier wird eine Variante der Schlusskadenz aus dem ersten Teil zur Anwendung gebracht. Sie führt letztlich in den Schluss»akkord«, einen bloßen Quint-Oktav-Klang, der somit zum einen als archaisierend wahrgenommen und verstanden werden kann und darüber hinaus eine subjektive Auffassung sowohl als Dur- oder Moll-Schlussakkord ermöglicht.

Nach einem analogen dreiteiligen Schema, mit Formelementen von 57 (*Tambourin*) bzw. 26 Takten (*Musette*) Länge, ist auch das zweite Stück – *Tambourin et Musette* – gebaut. Mit seinen vielen Repetitionen, den dadurch entstehenden harmonischen Pedalwirkungen sowie seinen perkussiven Elementen und übergangslosen terrassendynamischen Registrierungen (*p–f*) erinnert der *Tambourin* an seine barocken Vorbilder. Auch der sparsam gehaltene Satz, frei von Zügen spätromantischer Hypertrophie oder Ausschweifungen, unterstreicht diese Ambition. Mit ihrem bordunartig angelegten Bass sowie den kontrastierenden Tonarten (D- bzw. A-Dur) ruft die eingeschobene *Musette* ebenso mustergültig ihre musikgeschichtlichen Originale ins Gedächtnis, beide verweisen schließlich auf prominente Repräsentanten dieser Gattungen, wie sie in Bühnen- und Instrumentalwerken Jean Philippe Rameaus zu anzutreffen sind.

In beiden Stücken orientiert sich relativ die strenge formale Kompositionsanlage überaus deutlich an historischen Beispielen. Lediglich phasenweise überschreiten, wie im *Air de Ballet*, die primär schlicht gehaltene Harmonik oder die Ausgestaltung einzelner Melodiepassagen den von Karg-Elert imitierten Barockstil. Die »Renaissance« als Titel bezeichnet somit nicht einen Rückgriff auf eine gleichnamige musikgeschichtliche Epoche, sondern vielmehr auf frühere Zeiten und Stile generell. Die im konkreten Fall von Karg-Elert wieder aufgenommenen *Air de Ballet* und *Tambourin und Musette* erweisen sich letztlich auch in ihrer anzutreffenden musikalischen Umsetzung an das Musikschaffen im französischen Barock angelehnt, wenn hier Reminiszenzen an Rameau oder an ein französisches *Air tendre* wach werden.

Ihrem im Untertitel expliziten Anspruch für das Kunstharmonium geschrieben worden zu sein werden die Stücke vollauf gerecht. Zwar setzt Karg-Elerts opus 57 nicht dieselben hohen Fertigkeiten voraus wie beispielsweise die oben diskutierte *Zweite Sonate*, doch finden sich auch hier eben jene technischen Spezifika – unter anderem das Prolongement, der 32' im Diskant, den Karg-Elert sehr schätzte, divergie-

rende Registrierungen beider Spielhälften oder einmal mehr das anspruchsvolle Expressionsspiel – zur Anwendung gebracht, mit denen der Komponist auf dem breiten Feld der Hausmusik nicht rechnen konnte.

4.6 Impressionen op. 102

Der zwölftelige Zyklus entstand 1914 und fällt damit in die späteste Phase von Karg-Elerts Schaffen für das Harmonium. Bereits mit seinem Gesamttitel weckt op. 102 direkte Assoziationen zum Impressionismus. Die einzelnen Kompositionen seien im Folgenden also einer Besprechung entlang dieser stilistischen Leitlinie, wie auch weiterhin der Berücksichtigung traditioneller Voraussetzungen und Einflüsse unterzogen.

»*Blasse Blume*«: Ob Karg-Elert bei seiner Titelwahl hier vom Gedicht Stefan Georges (aus *Waller im Schnee*) beeinflusst wurde muss bis auf weiteres unklar bleiben. Auch wenn man auch für dieses Stück Grundzüge einer traditionell anmutenden Dreiteiligkeit konstatieren kann, beschreitet Karg-Elert kompositorische Wege, die den bislang diskutierten Werken in der nun anzutreffenden Intensität fremd waren. Trotz seiner Parallelbewegungen zeigt sich der Satz der eröffnenden Takte als kontrapunktisch informiert. Nach dem durchgehenden Gebrauch von Septakkorden, wird eine stabile, dissonanz- und spannungsfreie Harmonie erstmals am Ende dieses ersten Abschnitts in Takt 3 auf E-Dur erreicht. Der sich nun anschließende zweite Teil der formalen Anlage unterscheidet sich deutlich: In melodischer Hinsicht wird zunächst auf charakteristische, punktierte Rhythmisierung der Melodie verzichtet, stattdessen tritt eine – teils über eine Wechsellnote – geführte abwärts schreitende Sekund als zentrales motivbildendes Merkmal auf. Die Harmonisierung im Mittelteil verzichtet – abgesehen von den Dur-/moll-tonal ambivalenten Septnonakkorden zu Beginn der Takte 4 und 6 – auf Spannungsklänge und setzt »reine« Harmonien, zum Teil in Gestalt einer konventionellen Quintfallkette (Takt 8f.) ein. Takt 10 nimmt den Gestus des Beginn wieder auf; sowohl der typische punktierte Rhythmus als auch die schrittweise, nun aber in stellenweise den Satz verdichtender Gegenbewegung geführte, Fortschreitung der einzelnen Stimmen, sowie die durchgängige Verwendung »dissonanter« Klänge stellen unmissverständlich diesen Bezug her.

»*Was der Ferge erzählt*«¹⁹¹: Auch hier ist ein dreiteiliger Bau nach bekanntem Schema vorzufinden. Die beiden Teile selbst bestehen aus jeweils einmal, leicht variiert wiederholtem Material. Bereits in seiner dreigeteilten formalen Anlage knüpft Karg-Elert an die kunstmusikalische Tradition der Barcarole, eines stilisierten Gondelliedes, an, wie sie beispielsweise in Mendelssohns *Lieder ohne Worte* oder in elaborierter Form bei Chopin für das Klavier zu finden sind. Die hier gewählte Vortragsbezeichnung für den Satz weist ebenso auf diesen Umstand hin und auch in der konkreten musikalischen

191 »Ferge« ist eine historische Bezeichnung für einen Fährmann oder Schiffer.

Realisierung setzt sich die Auseinandersetzung mit dem Charakter dieses Sujets fort. Die wiegend-bewegte Gestaltung der Begleitung zu, die zugleich auch das harmonische Fundament bildet, wird von einer synkopisch verschobenen und damit vorwärts drängenden, durch ihre kleinen Intervallfolgen aber kantablen Melodie konterkariert. Satz und Rhythmus sind es ebenso, die, neben der Harmonisierung, im Mittelteil das entscheidende Kontrastmoment bilden. Die straff punktierte Rhythmisierung, die variantenreiche und – nicht zuletzt durch stufenweise Sequenzierungen – rasch wechselnde Harmonisierung durch ein breit gefächertes Spektrum von Tonarten, eröffnen den Raum für drängende Bewegung, welche erst in der verkürzten Wiederkehr des Eröffnungsthemas zur Ruhe kommt und schon bald darauf in einer Coda verklingt.

Andantino elegiaco, Tempo rubato. [♩ ca. 64 - 92]
Ruhig, elegisch.

Abb. 11: Beginn von »Savoyard« aus op. 102 (= T. 1 – 9)

»Savoyard«: Die klangliche Anlage des Stücks basiert auf der Zweiteilung in eine stabil wirkende, aber fast taktweise changierende harmonische Grundlage und eine improvisatorisch wirkende Melodiegestaltung darüber. Zwar kommt dem Material der ersten vier Takte mittels seiner späteren Repetitionen so etwas wie eine »thematische« Qualität zu und auch die Fortspinnung aus den Takten 13ff. wird später nochmals aufgegriffen. Dennoch entsteht durch freie Rhythmusbehandlung (Triolen, Quintolen, Nonolen), unvermittelt auftretende Sequenzierungen, Repetitionen oder Variantenbildungen ein unsteter und kapriziöser Charakter des melodischen Verlaufs. Das eigentliche »Thema« beschränkt sich auf eine Wechsel- bzw. Durchgangsnote und oftmals sind Analogien oder Querverweise lediglich über die gestischen Qualitäten des musikalischen Materials zu etablieren. Trotzdem ist auch dieses Stück durch eine vergleichsweise klassische Drei- bzw. Vierteiligkeit formal zu beschreiben (Takte 1–16, 17–24, 25–34 sowie Coda

35–44), wobei die Coda – wenn auch in dynamisch und agogisch verfremdeter Form – den zweiten Abschnitt zu einem großen Teil erneut zu Gehör bringt. Mit seinem bordunartig wirkenden harmonischen Fundament und der melancholischen Melodieanlage in dreiteiliger Form knüpft Karg-Elert eher lose an das – vergleichsweise selten anzutreffende – Motiv wandernder Straßenmusiker¹⁹² aus Savoyen an, welche mit dem Spiel der Drehleier¹⁹³ versuchten ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.

»Klösterliche Melodie«: Karg-Elert selbst hatte »Die edle, männliche Herbheit reiner Dreiklangsfolgen« als Stilmittel zur Realisierung »von ausgesprochen kirchlichen und bewußt-archaisierenden Werken«¹⁹⁴ charakterisiert – und so erweist es sich als wenig überraschend, dass sie das thematische Material des vorliegenden Stücks markant prägen. Auch die organum-artige Parallelführung der Stimmen – etwa zur Eröffnung, oder noch markanter in Quintparallelen am Ende des Stücks – trägt zur Erzeugung einer »klösterlichen« Atmosphäre bei, die an Musik des späten Mittelalters erinnert. Auch Techniken wie die Vorimitation (Takte 6f. bzw. 8f.) tragen zur Entrückung aus der musikalischen Gegenwart bei. Im weiteren Verlauf der Komposition stellt sich dem kantablen monastischen Gesang ein – wiederum punktiertes – zielstrebiges Motiv »mit unruhvollem Ausdruck« entgegen. Da es sich innerlich auf stetige Repetition beschränkt und außer Sequenzierungen und Harmonisierungen mit mehrdeutigen Akkorden keine weitere Verarbeitung erfährt, entsteht unumgänglich ein Eindruck der Unabgeschlossenheit und musikalischen Nicht-Erfüllung der angestoßenen Bewegung. Aus dem Wechselspiel der beiden Motive (Takt 1 bzw. Takt 17) geht der »Mönchsgesang« als Gewinner hervor und beschließt den Satz im *pp* mit einem Zitat des Beginns, das sich von der Eröffnung jedoch durch seine weitaus farbenreichere Harmonisierung deutlich unterscheidet.

»Eine Sonnensekunde«: Vagierende Harmonik macht es beinahe unmöglich eine Tonart für dieses Stück zu bestimmen oder funktionale Abläufe im musikalischen Geschehen zu diagnostizieren. Bereits mit dem ersten Volltakt sind elf von zwölf Tönen aus der chromatischen Skala aufgetreten, bevor in Takt 2, Zählzeit 2 der letzte (*e'*) erscheint. Harmonische Fortschreitungen lassen sich – wie auch in anderen Werken Karg-Elerts – im vorliegenden Fall primär durch die Stimmführungen in der Begleitung zur Melodiestimme erklären. Trotz aller Unklarheit sind Es-Dur sowie dessen

192 so greift etwa Gaetano Donizetti in seiner Oper *Linda di Chamounix* auf diesen Topos zurück; s. BAINES, Francis, BOWLES, Edmund A., GREEN, Robert A., Art. »Hurdy-gurdy« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, herausgegeben von Stanley Sadie. Band 11: Harpégé–Hutton. London: Macmillan, 2001, S. 880.

193 vgl. SCEATS, S. 22.

194 KARG-ELERT, »Sigfrid Karg-Elert. Aus seinem Leben und Schaffen«, S. 37.

Parallele c-Moll als besonders prominent für diese kurze Episode auszumachen. So weisen die Dreiklangsbrechung in der Eröffnung der Melodie (Takt 1), das Material unmittelbar vor dem ›Halbschluss‹ in Takt 4 sowie die identisch harmonisierte Variante des Themas (Takt 5), die in Takt 6 kurz Es-Dur zu erreichen scheint, und eben so der durchaus als – zwischen den beiden Tonarten – ambivalent zu verstehende Schlussakkord auf diesen Umstand hin. Die formale Anlage lässt sich als schlichte, zweiteilige Struktur begreifen; zur Mitte des Stücks in Takt 5 wird der Beginn in variierte Weise aufgegriffen und fortgeführt. Schließlich ist hinsichtlich des musikalischen Erscheinungsbildes festzuhalten, dass die harmonische Gestaltung des Satzes als Begleitung der Melodiestimme ohne funktionale Fortschreitungen angelegt ist und die Klangqualitäten als solche der Harmonisierung einen vergleichsweise neuen Stellenwert zukommen lassen. So wie der Satz eine Lösung von teleologischen Verläufen und tonalen Bindungen darstellt, könnte in der »*Sonnensekunde*« ein subjektiver Glücksmoment, den es gleich doppelt auzukosten gilt, seinen musikalischen Niederschlag finden.

»***. ›*Seidenschuhe mit Sohlen von Gold: Mir ist eine Jungfrau hold*‹.«: Der Untertitel dieses Stücks geht auf eine Dichtung von Jens Peter Jacobsen¹⁹⁵ zurück, die zu Lebzeiten Karg-Elerts auch von Frederick Delius und Carl Nielsen vertont wurde. Der Satz von Karg-Elerts Komposition erhält durchs eine metrische Anlage im $\frac{3}{8}$ -Takt einen durchaus tänzerischen Charakter, auch der markant punktierte Rhythmus des Themas verleiht der Musik eine walzerhaft-bewegte Anmutung, wenngleich mehrere $\frac{2}{8}$ bzw. $\frac{2}{4}$ -Einschübe den Fortgang mehrmals retardieren lassen. Formal lassen sich drei Teile unterscheiden, von denen die beiden ersteren (Takte 1–18 bzw. 19–53) eine Wiederholung erfahren. Ein Kuriosum des Satzes ist der über allen Stimmen liegende Orgelpunkt (d'''), der im weiteren Verlauf (Takt 57) zu Beginn des dritten Teils der Komposition um eine große Sekunde erweitert wird ($d''' + e'''$). In dieser dissonierenden Erscheinungsform kontrapunktiert er die augmentierte Wiederkehr des Themas (ab Takt 58). Eine Coda (Takt 78f.) zitiert überdies das Thema aus »*Eine Sonnensekunde*«, bevor eine konventionell gehaltene Schlusskadenz den Satz beendet. Durch die thematische Bindung an die vorhergehende Episode ist es naheliegend, dass die beiden Sätze ein enger verbundenes Ensemble bilden, als es im übrigen Zyklus der *Impressionen* der Fall ist. Es entwickelt sich schließlich ein Dualismus aus den Charakteren zweier Stücke, deren Erstes (»*Eine Sonnensekunde*«) sich unter der Vortragsbezeichnung »*Erotico e tranquillo*« einer zufriedenen Introspektive widmet, während in Zweiterem zu

195 Eine bis heute besonders nachhaltige Wirkung besitzt Jacobsen durch die Vertonung seines Textes in Schönbergs Gurre-Liedern.

den programmatischen Zeilen eines Liebesgedichtes ein lebensfroher Tanz eine weitere Qualität zwischenmenschlicher Zuneigung zu illustrieren vermag.

»*Vorüber* _ _ _«: Bereits zu Beginn gebärdet sich dieses Stück unmissverständlich als Trauermarsch. Auch die formale Anlage entspricht in dieser Hinsicht klassischen Kompositionsformen. Zwischen die beiden Marschteile (Takte 1–18) in c-Moll schiebt Karg-Elert ein Trio auf der Gegenparallele As-Dur ein (Takte 19–44). Am Ende des Satzes schließt auch in diesem Fall eine kurze Coda, die nochmals auf Material (Takt 37f.) und Tonarten des Trios zurückgreift, ehe der Trauermarsch im *pp* und Gestus seiner Eröffnung zum Stillstand und Verstummen kommt. In harmonischer Hinsicht fallen auch hier die zahlreichen, von den ›Grundtonarten‹ c-Moll bzw. As-Dur weit entfernten Tonarten auf, deren Abfolge einmal mehr nicht funktionsbedingt, sondern über schrittweise Stimmführung oder Sequenzierungen erreicht werden.

»*Vergessene Strophe*«: Dieses kurze Stück zeigt sich lose an eine dreiteilige Liedform nach dem Schema aba' (Takte 1–8, 9–15, 16–24) angelehnt und entspricht bereits dadurch seinem Titel zumindest äußerlich. In seiner musikalischen Gestaltung lässt es streckenweise Reminiszenzen an »*Eine Sonnensekunde*« wach werden: Wie dort findet sich auch hier eine vergleichsweise strenge Trennung von Melodiestimme und harmonischer Stütze. Ebenso fällt eine tonartliche Einordnung schwer. Abgesehen von einer überaus deutlichen Prominenz von As-Dur zu Beginn und im Schlussakkord sowie in der Wiederaufnahme des Themas (in den Takten 16ff.) verfolgt Karg-Elert auch in diesem Fall die bereits bekannte Strategie chromatisch statt funktional begründeter Fortschreitungen in verschiedenste Akkordbildungen und Tonartenbereiche. Die Teleologie des – für eine Liedstrophe sonst konstitutiven – Melodieverlaufes erweist sich durch die sehr uneinheitliche Bewegungsrichtung und die Freiheiten in der Rhythmisierung als gehemmt. Mittels ihrer chromatisch vagierenden Klangkonstellationen verharret auch die Harmonik vielmehr im Vagen und Ungewissen, als sie durch griffige Konturen die »*Vergessene Strophe*« in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder in Erinnerung rufen könnte.

»*Ziehende Wasserkreise*«: Formale Schemata lassen sich hinter der Komposition dieses, mit 10 Takten knapp gehaltenen Stückes ebenso wenig finden wie wiederkehrende Themen, prägnante Motive oder funktionsharmonische Grundrisse oder Verläufe. Bemerkenswert scheint auch die Wahl der Metren, zu jedem neuen Takt findet ein Wechsel der Taktart statt, die $\frac{5}{4}$ oder $\frac{12}{16}$ am Ende des Stücks sollten hier noch die bekanntesten Arten sein. Im musikalischen Verlauf und der daraus resultierenden Klanggestalt dominieren Motorik und wiegende Bewegungen als eigenständige Qua-

Tranquillo assai, non espressivo.*Sehr langsam und unbestimmt.*

1 *pp*

2

3 (hochhalten) (genau im Takt!)

4 *ten.* *p (aber deutlich)*

5

6 ($\text{♩} = \text{♩}$) ein wenig bewegter.

7

8

9 plötzlich unruhig aber sogleich wieder ruhig

10 *f anschlagend* abebbend *pp*

Abb. 12: »Ziehende Wasserkreise« aus op. 102

litäten. Bereits zu Beginn eröffnen die beiden auseinanderstrebenden ›Stimmen‹ einen sich weit ausdehnenden Raum, noch im selben Takt ergibt sich schließlich eine Wechseldynamik, beide ›Stimmen‹ antworten aufeinander; die Oberstimme mit d''' bzw. e'' als zentralen Tönen, die Unterstimme mit einer Triolenfigur. Ähnlich oszillierende Klanggebilde finden sich etwa auch in Takt 3 und 4, hier zwar latenter aber wiederum nach einer aufsteigenden Bewegung, in der Harmonik von Takt 5, im gegenseitigen Verlauf der Außenstimmen von Takt 7 sowie in der Bewegung der linken Hand in Takt 9 die sich auch – über einem Orgelpunkt – bis in den Schlusstakt hinein erstreckt, wo sie schließlich zum Erliegen kommt. Darüber hinaus weisen die genannten

Wechselbewegungen tendenziell zunehmende Notenwerte auf; von der Triolenfigur in Takt 1 über Viertel in Takt 5 und punktierte Viertel in Takt 7 hebt sich lediglich der »*plötzlich unruhige*« vorletzte Takt ab, dessen Bewegung »*aber sogleich wieder ruhig*« wird und so zum Stillstand kommt. Wie schon zuvor spielen auch in diesem Stück harmonische Funktionen eine untergeordnete Rolle, vielmehr bewirken die um Dissonanzen angereicherten Klangbildungen eine intensiverte Wahrnehmung der Motorik im gesamten akustischen Erscheinungsbild. Einem impressionistischen Musikverständnis scheint Karg-Elert – unter den besprochenen Werken – hier erstmals vollauf gerecht zu werden. Die Assoziation des Titels erweist sich als keineswegs unzulässig, die klangliche Nachzeichnung eines Naturphänomens hat im vorliegenden Fall höhere Priorität als eine geschlossene formale Anlage, melodische Verläufe bzw. Teleologie oder traditionelle harmonische Prozesse.

»*Fernsicht vor dem Regen*«: Die Komposition wird primär von einem Thema bestimmt, das in Takt 3 zur Exposition kommt. Auch wenn eine klare formale Gliederung des Stückes im vorliegenden Fall nur schwer möglich scheint, könnte auch hier für eine latent zugrunde liegende Dreiteiligkeit argumentiert werden. Diese beschränkt sich wiederum darauf am Ende der Komposition (Takt 22ff.) einen Verweis auf dessen Beginn zu geben, wobei zugleich auch Material aus ihrem weiteren Verlauf (Takt 18f.) einfließt. Das prominente Thema tritt zunächst in mehreren Einsätzen (Takte 3, 7, 9, 11, 13) auf, jedoch erfährt lediglich der letzte eine Fortspinnung über volle vier Takte, so dass rückwirkend ein Eindruck der Unabgeschlossenheit der vorherigen Expositionen entsteht. Bemerkenswert ist überdies die stets unterschiedliche Lage des Themas, lediglich dem Einsatz in Takt 11 liegt mit *fis* der gleiche Ton wie in Takt 13 zugrunde – jedoch könnte in ersterem Fall aufgrund der Sextparallelen ebenso gut das höher liegende *d'* als Ausgangspunkt wahrgenommen werden. Durch diese unterschiedlichen Lagen und seine stets veränderte Begleitung und Harmonisierung scheint das Thema auf eigenartige Weise Kontinuität und Variabilität auf sich zu vereinen. Unvorbereitet und überraschend tritt in Takt 17 ein zunächst absteigendes und dann ruhendes Motiv als Kontrast zum kantabel gehaltenen Thema ins Geschehen. Nach einem Echo des ruhenden zweiten Teils erfolgt eine Sequenzierung um einen Ganzton höher. Anschließend tritt ebenso unvermittelt der Wiederaufgriff des Beginns auf den Plan und führt das Stück zu Ende. Der Titel suggeriert einen zeitlichen Ausschnitt der Betrachtung eines Naturbildes. Die thematische Konstanz legt dabei eine kaum veränderliche optische Perspektive nahe. Durch die stets changierende begleitende Harmonisierung und Registrierung können währenddessen Prozesse allmählicher Veränderungen in der

klanglichen Atmosphäre oder aber auch in der zugrundeliegenden Naturstimmung nachvollziehbar werden.

»Die *Nachtmahr*«: Auch wenn dies mit einer »*Nachtmahr*«¹⁹⁶ nichts gemein hat, zeigt die formale Anlage der Komposition einmal mehr – allerdings schwache – Züge eines dreiteiligen Baus. Die eröffnenden Takte verharren zunächst in schwebender Registrierung über einem d-Moll Akkord. Erst die Ausweichung zu Beginn von Takt 4 setzt schließlich jene melodisch sehr freie und harmonisch vagierende Dynamik in Gang, die auch für vorangegangene Stücke schon kennzeichnend war. Durch den solistischen Einsatz des Perkussionsregisters in den Takten 6–9 gewinnt der perkussive Anteil der Tonerzeugung gegenüber der sonst so gewohnten Zungenschwingung des Instruments die Oberhand und führt somit letztlich zu einer besonders deutlichen Wahrnehmung von Verfremdung und Groteske. Die sich anschließenden raschen, mit »*stöhnend*« bezeichneten Wechsel in der Dynamik sowie die vergleichsweise lange andauernden *fff*-Einwürfe zwischen in Triolen chromatisch fortschreitenden Vierklanggebilden und den »*spukhaft*« abfallend dahinhuschenden Sextolenketten verleihen dem Satz eine überaus agile Rastlosigkeit jenseits melodischer, harmonischer oder dynamischer Stabilität. Eben jene Sextolen sind es auch, die in eine Wiederaufnahme des Beginns überleiten, der in Takt 18 jedoch eine veränderte, ebenfalls absteigende, Fortführung erfährt. Der sukzessive Aufbau des sieben- bzw. achttimmigen Akkords in den Takten 19 und 20 wird wohl aufgrund dessen reiner Klangwirkung gewählt. Auch hier lösen das Arpeggieren des Akkordes im *pp* und das *f* des kontrastierenden Haltetons einander ab, bevor das Stück durch eine Auflösung des Achtklangs in einer lebhaft aufsteigenden 64-tel-Bewegung »*wie zerstiebend*« im *ppp* endet.

»*Farben der Frühe*«: Über seine formale Anlage oder die thematischen Qualitäten seines musikalischen Materials lässt sich dieses Stück nur schwer erfassen. Nichtsdestoweniger treten durchaus Motive bzw. musikalische Ideen von gleicher Gestik oder identischer Rhythmisierung auf, die sowohl Wiedererkennungswert in klanglicher Hinsicht besitzen als auch eine Strukturierung des Gehörten zulassen. So wird etwa der Beginn des Stückes vor der Schlussapothese von noch unbekanntem Material nochmals aufgegriffen, Assoziationen zu einer Reprise könnten hier erweckt werden. Auch die Rhythmisierung der beiden Motive aus Takt 3 bzw. deren Weiterentwicklung aus Takt 5 gewinnt durch ihre häufige Wiederkehr an Prägnanz. Darüber hinaus sind gleichermaßen die rasch auf- oder absteigenden 32-tel Figuren ebenso wie kur-

196 »*Nachtmahr*« meint einen Albtraum – die Bezeichnung ist in ihrer englischen Form *nightmare* auch heute noch geläufig.

zen Vorschläge und die Überlagerung des Grundrhythmus durch Triolenfiguren ein wiederkehrendes Mittel, um den Satz zu beleben. Auch die rhythmisch stets gleiche Gestik der Motive in der Schlussapothese (Takte 33–39) schafft in dieser Weise einen unmissverständlich zusammengehörigen Abschnitt. Einer strengen tonalen Fundierung des Ablaufs entzieht Karg-Elert auch im vorliegenden Fall seine Komposition, da Sequenzierungen Materialien gleicher gestischer oder rhythmischer Qualität stets zueinander oder aber zur Begleitung verschoben erscheinen lassen. Ebenso verfolgt der Komponist einmal mehr seine Strategie chromatisch aufeinander bezogener, harmonisch vagierender Akkordverbindungen, die zur Folge hat, dass auch in diesem Fall der Klangqualität als solcher in der konkreten Ausgestaltung der harmonischen Verhältnisse ein deutlich höherer Stellenwert als funktionalen Beziehungen oder formalen Erwägungen zukommt. Einmal mehr könnte mit der Titulierung auch hier eine – morgendliche – Naturbetrachtung die Inspirationsquelle dargestellt haben. Wie zu einem Sonnenaufgang und dem alltäglichen Erwachen von Flora und Fauna zeichnet das Werk eine grundsätzlich homogene Stimmung in Gestalt eines gleichförmigen Klangbildes nach. Sowohl die rhythmische und motorische Lebendigkeit der Stimmen nimmt peu à peu zu, wie auch der dynamische Verlauf über das Stück vom *pp* des Beginns zum *fff* des apotheotischen Endes als ausgedehntes Crescendo angelegt ist.

Gegenüber den zuvor diskutierten Harmoniumwerken Karg-Elerts mit ihren historisch informierten bis historistischen Grundzügen der musikalischen Gestaltung betritt der Komponist mit den *Impressionen* augenscheinlich Neuland bezüglich der vorgebrachten musikalischen Sprache. Spielten polyphone Gattungen oder Verarbeitungsstrategien im Bereich der von historischen Vorbildern angeregten Werke noch eine gewichtige Rolle, so kommt ihnen im vorliegenden Zyklus praktisch keine Bedeutung zu. Karg-Elerts kompositorische Strategie schlägt sich im vorliegenden, zwölfteiligen Zyklus – unter nunmehr abgewandelten ästhetischen Prämissen – häufig in dreiteiligen Formen nieder, welche bereits in der Geschichte instrumentaler Musik über weite Strecken eine dominierende Rolle spielten. Wo es dem Komponisten erforderlich scheint, treten, beispielsweise mit »Savoyard« oder »Fernsicht vor dem Regen«, auch beliebig modifizierte oder erweiterte Varianten dieser Schemata auf. Daneben sind Episoden anzutreffen, die sich – wohl ganz bewusst – sehr weit von Formmodellen und tendenziell auch von einer prägenden formalen Konzeption als solcher entfernen. Während »Eine Sonnensekunde« und »Farben der Frühe« noch thematisch strukturiert werden können und innerhalb des Zyklus vergleichsweise stark Zustände und Befindlichkeiten musikalisch umsetzen, sind etwa »Ziehende Wasserkreise« und »Die Nachtmahr«

in besonderer Weise offen für alle denkbaren und überraschenden Veränderungen in ihrem Verlauf, um der Spontaneität und Unkalkulierbarkeit ihrer Inspirationsquellen gerecht zu werden. In allen Fällen lassen sich jedoch anhand des repetitiven oder variierenden Umgangs mit dem musikalischen Material Binnenbezüge innerhalb eines Stücks herstellen. Bemerkenswerterweise sind es eben diese angeführten Stücke welche formal besonders ungebunden und zwanglos auftreten, die ebenso auch eine besonders große Freiheit hinsichtlich des tonalen Gestaltungsrahmens genießen. In den genannten Abschnitten gewinnt ein selbständiger Klangeindruck als solcher spürbar an Wert, so dass sich ihm in letzter Konsequenz Form, Harmonik und phasenweise auch die teleologische Stringenz von Melodik schließlich unterordnen. Auch in den weiteren Stücken, die sich an traditionelle Vorgehensweisen in Form- und Melodiebildung, sowie der Verwendung von Harmonik zumindest anlehnen, verlässt Karg-Elert die Pfade gewohnter Dur-/Moll-tonaler Funktionsharmonik und geht zusehends dazu über, Akkordfolgen mittels chromatischer oder diatonischer Fortschreitungen der einzelnen Stimmen bzw. Rückungen der gesamten Akkorde zu ersetzen. Kommen die oben beschriebene Subjektivität und Spontaneität im Verlauf der Stücke sowie die Freiheit der Harmonik nur bei der Minderheit der Stücke in ihrer Reinform zum Einsatz, so ist für die verbleibenden Kompositionen aus op. 102 dennoch eine bemerkenswerte Nähe zu den genannten Gestaltungsweisen festzustellen. In praktisch allen musikalischen Parametern unterliegt der gesamte Zyklus einem mehr oder weniger stark zu Tage tretenden Subjektivismus der kompositorischen Gestaltung aufseiten von Sigfrid Karg-Elert.

Mit den bereits existenten Beobachtungen und Analysen des bei Karg-Elert auftretenden Impressionismus lassen sich diese Ergebnisse erstaunlich gut in Einklang bringen. Ebenso werden die Stücke dem eigenen Impressionismusverständnis des Komponisten gerecht. Sind die Barcarole und der Trauermarsch noch die unverkennbarsten Anzeichen des Komponierens in musikgeschichtlich traditionellen Bahnen und Sujets, bleibt für diesen Zyklus Karg-Elerts dennoch festzuhalten, dass – neben einer traditionell etablierten Dreiteiligkeit – tatsächlich mit Impressionismus assoziierte Ideen und kompositorische Strategien mindestens teilweise in dessen Schaffen Eingang gefunden haben. Die Freiheiten bezüglich Form, Harmonik, Klanggestaltung sowie der Wahl von Sujets und Satzbezeichnungen unterstreichen die subjektive künstlerische Autonomie des Komponisten in besonderem Maße und schlagen sich letztlich in einer unzweifelhaft idiomatischen Musiksprache nieder.

Besonders in der Titelwahl für die einzelnen Bestandteile des Zyklus spiegelt sich ebenfalls eine sehr persönlich geprägte Position des Komponisten wider. Die Vertonung einer »*Nachtmahr*« oder von »*Farben der Frühe*« entzieht sich durchaus kompositorischen Konventionen. Ebenso lassen sich Naturphänomene in den Satzbezeichnungen wiederfinden, die – wie auch andere anzutreffende Benennungen – schließlich auf persönliche Eindrücke und Empfindungen aus der Anschauung des Komponisten als Inspirationsquelle zwingend angewiesen sind. Für die genannten Beispiele können also die von Karg-Elert gewählten Titel durchaus interpretatorisches Potential schaffen, das den subjektiven Standpunkt des Komponisten, in Einklang mit der jeweiligen musikalischen Umsetzung, zu konkretisieren vermag. Drüber hinaus beinhaltet der Zyklus auch Benennungen, die wie im Falle von »*Was der Ferge erzählt*« oder »*Vorüber_ _ _*« den musikalischen Formen und Gestiken von Barcarole und Trauermarsch nur wenig hinzuzufügen imstande sind. Im Umkehrschluss scheinen die Titel im vorliegenden Fall gerade dann besonders starke Wirkung zu besitzen, sobald in formaler Hinsicht ein hohes Maß an Abstraktion anzutreffen ist – etwa in »*Ziehende Wasserkreise*« oder »*Die Nachtmahr*« – und darüber hinaus, etwa im letzteren Stück der Fall, mit Spielanweisungen wie »*fantastisch*«, »*knochig*«, »*spukhaft*« oder »*monströs*« zumindest dem Interpreten weitere Indizien des Nachvollzugs zur Verfügung gestellt werden.

Die Harmoniumbehandlung betreffend bleibt Karg-Elert seiner bislang vertretenen Position treu. Auch der vorliegende Zyklus hofft auf einen technisch versierten Kunstharmoniumspieler, dennoch entspricht die Einrichtung der Spielbarkeit auf Instrumenten »*aller Systeme*«. Von besonderem Stellenwert und daher durchgängig vorgeschrieben ist das für Karg-Elert so bedeutende Expressionsspiel mit der Möglichkeit zur differenzierten dynamischen Gestaltung der Werke. In den elaborierten Registrieranweisungen kommen de facto alle Register, die gesamte klangliche Bandbreite des reich ausgestatteten Instruments, zum Einsatz, wobei Karg-Elert hier nicht davor zurückscheut auch weniger verbreitete aber von ihm besonders hoch geschätzte Stimmen – wie den 32'-*Baryton* im Diskant – zur Verwendung zu bringen. Auch in der Einrichtung der Stücke für das Saugluftsystem bleibt er den Prinzipien seiner Haltung zum Harmonium treu, was sich auch hier im durchgängigen Expressionsspiel oder der Vermeidung der für ihn fragwürdigen Oktavkoppel¹⁹⁷ – sieht man einmal vom Satz »*Klösterliche Melodie*« ab – niederschlägt.

197 KARG-ELERT, »Orgel und Harmonium«, S. 296f.

4.7 Sieben Idyllen op. 104

Anders als seine vorherigen Werke schrieb Karg-Elert den nun zu betrachtenden Zyklus von sieben Kompositionen in enger Orientierung an ein »Idyll« benanntes Harmoniummodell der Firma Hinkel.¹⁹⁸ Entgegen der Vorlieben des Komponisten handelt es sich bei diesem Instrument nicht um ein Kunst- sondern vielmehr ein Saugwindharmonium; offenbar musste Karg-Elert auch in diesem Fall aufgrund ökonomischer Zwänge einen Kompromiss eingehen.

»Beim Sonnenuntergang«: Hier ist ebenfalls eine deutliche Trennung in eine »Melodiestimme« und ein harmonisches Fundament zur Begleitung zu erkennen. Die Takte 2–5 sind durchaus als Thema zu verstehen. Dessen erste Hälfte zeigt jedoch kaum melodische Entwicklung, vielmehr beschränkt sich das Voranschreiten auf das ruhige An- und Absteigen um *a'* als zentralen Ton. Deutlich unkonventioneller gebärdet sich der anschließende zweite Teil – er setzt eine Quinte höher ein und erzeugt durch den Einschub einer $\frac{1}{16}$ -Pause den Eindruck einer »stummen« Punktierung auf die ein Fall um eine kleine Septime folgt. Diese vier thematischen Takte werden anschließend um eine Sekunde höher sequenziert, bevor zwei harmonisch verdichtete Takte den kantabel gehaltenen Satz aufbrechen und in einen fünftaktigen Schluss überleiten, der die charakteristische Rhythmik aus dem Thema zu Beginn des Satzes wieder aufgreift. Sowohl die Basslinie steigt hier ab, wie auch die Motivik des »Melodieparts« stets stufenweise abwärts sequenziert wird. Dennoch betont der Komponist im Vorwort, seine Distanz zur Lautmalerei.¹⁹⁹ Obgleich auch hier über Motivik und musikalische Gestik ein Bogen zwischen Beginn und Abschluss des Satzes gespannt wird, ist dennoch der Einführung Karg-Elerts beizupflichten, die eine Zweiteilung (Takte 1–9 und 10–16) beschreibt. Besonders in harmonischer Sicht bildet der zweite Teil, durch seine Dichte und die Tendenz zur Lösung aus tonalen und funktionalen Zusammenhängen, ein Kontrastmoment zur Eröffnung, deren Anlage durch geringeren harmonischen Wankelmut und melodische Geradlinigkeit, über weitläufigere und stringenter wirkende Abschnitte, gekennzeichnet war. Die zu Beginn des »Sonnenuntergangs« anzutreffende melodische Klarheit und Beweglichkeit ist schließlich am Ende des Satzes einer tonräumlich langsam absinkenden und zugleich harmonisch verdichteten Statik gewichen.

»Es geht die Sage«: Karg-Elert weist hier ebenfalls auf die augenfällige Zweiteilung in der Komposition hin. Die eröffnenden vier Takte erinnern in ihrer Anlage an einen

198 s. Vorwort zum Notentext, KARG-ELERT, Sigfrid, *Sieben Idyllen op. 104*. Leipzig: C. F. Peters, 1953, Pl.-Nr.: 10464, S. ii.

199 ebd., S. iii.

Dualismus von Frage und Antwort – ihre musikalische Umsetzung erfolgt in auf- bzw. absteigendem Gestus; die durch jeweils verschiedene Registrierungen bedingte Dynamik unterstreicht den Kontrast der beiden Motive. Bemerkenswert ist auch die Harmonisierung dieser beiden Teile; während die ›Frage‹ sich zwar in Septakkorden aber zunächst auf Skalenstufen der Haupttonart (F-Dur) bewegt, schweifen die Antwortteile vergleichsweise weit ab. Weitgehend formlos erscheinen die sich anschließenden zehn Takte bis zum Ende des Stücks. Triolen verschleiern den Grundrhythmus, nur wenige Achtel durchbrechen die gleichförmige und wenig zielgerichtet erscheinende melodische Bewegung. Abgesehen von Takt 9 ist der zweite Teil der Komposition harmonisch deutlich sparsamer angelegt, Septakkorde und Scheinseptakkorde – in Takt 9 – sind ein wichtiges Mittel zur Steigerung klanglicher Spannung. Inhaltlich dominiert diese Komposition also sowohl das Zusammenspiel von Frage und eher ausweichend wirkenden Antworten als auch der getragene und um Spannungen angereicherte zweite Abschnitt. Beide Teile erlauben somit Assoziationen zu gesprochenem Dialog wie auch zu dramatischer Erzählung und vermögen somit einen Bezug zur »Sage« des Titels herzustellen.

»Sommerfäden«: Karg-Elert gab diese Komposition als »Beweis, daß es der Musik möglich ist, die Luft zu malen«²⁰⁰ aus. Dieser Anspruch spiegelt sich auch in der dynamischen Anlage des Stückes wider, die zwischen *ppp* und *p* agiert, zwischen leise und der Grenze zum Unhörbaren. Die Begrenztheit melodischer Entwicklung lässt dem resultierenden Klangerlebnis einen eher statischen Charakter zukommen, zahlreiche Bezüge erweisen sich als Varianten und Redundanzen zum anfangs (in den Takten 2–3) vorgestellten Thema. Die formale Anlage zeigt sich von dreiteiligen Modellen inspiriert, der Themenexposition folgt ein ›fortspinnender‹ Mittelteil, ehe eine nach der Retardation der Takte 7–9 eine Art ›Reprise‹ in Takt 9 eintritt und den Kreis zur Eröffnung schließt. Starke musikalische Kontraste sind kaum auszumachen; die Dynamik entfernt sich nur langsam und wenig von den Vorgaben des Beginns, die harmonischen Kontrastpotentiale des Mittelteils sind in dieser Komposition zurückhaltend gewählt, lediglich die Motorik des musikalischen Verlaufs sorgt mit begleitenden Quintolen oder dem Einsatz von Achtelnoten in beiden Stimmen (Takt 6) für eine Verdichtung des Geschehens. Trotz einer charakteristischen Dichotomie zwischen der kantablen Melodiestimme und der unruhigen, gegen den Rhythmus versetzten Quintolen der Begleitung hinterlässt die Komposition einen Eindruck durchgehender klanglicher

Stabilität. Auch der festgesteckte Orgelpunkt vermag einen Beitrag zur hier vertonten durchdringenden und flirrenden Sommerhitze zu leisten.

»*Ein Reihen auf dem grünen Plan*«: Der Name ist auch im vorliegenden Fall Programm für die musikalische Gestaltung dieser Episode. Unmissverständlich gibt sich das Stück als Tanzsatz nach traditionellem Muster zu erkennen. An die achttaktige Eröffnung schließt sich eine Weiterführung an, deren Harmonik sich einmal mehr unter Zuhilfenahme chromatischer Beziehungen weit von der Ausgangstonart (D-Dur) entfernt. Die Wiederaufnahme des Themas findet in C-Dur (Takt 29) beziehungsweise E-Dur (Takt 33) statt. Auch der Schluss des walzerähnlichen Stückes, den Karg-Elert als »*sehr fein*« und »*fraglos das Beste*« der Komposition preist, ist in seiner harmonischen Ausgestaltung als auffällig zu bezeichnen. Der Paralleltonart kommt hier – erstmals – besonders ausgeprägte Bedeutung zu und sogar im Schlussakkord mit hinzugefügter Sexte schafft Karg-Elert eine ausgefallene Spannung zwischen der Ausgangstonart und ihrer Parallele h-Moll. Auch die Dynamik bricht hier mit dem bislang kraftvoll-lebendigen Verlauf der Komposition und lässt das Stück schließlich im *piano* ausklingen, so dass am Ende zumindest in musikalischer Hinsicht tatsächlich »*alles in gebrochenes Licht getaucht*«²⁰¹ wird.

»*Wolken über See*«: Sowohl der umfangreichste Absatz von Karg-Elerts Vorwort, der diesem Stück gewidmet ist, wie auch das außergewöhnliche Notenbild deuten eine Sonderstellung dieser Komposition an. Eine Fülle an Details der kompositorischen Gestaltung, mit denen der Komponist das an sich musikferne Naturbild der Wolken illustriert, lässt einen programmatischen Nachvollzug des Titels hier besonders einfach zu. Hinsichtlich der Notation ist zunächst festzustellen, dass Karg-Elert aufgrund der Nähe der Stimmen zueinander auf ein zweites System verzichtet und lediglich in einer angedeuteten zweiten Zeile den festzusteckenden, für das ganze Stück konstanten Orgelpunkt notiert. Eben jener Orgelpunkt soll Karg-Elerts Ausführungen zufolge nun den starr ruhenden See verkörpern. Obgleich er bereits deutlich vor allen anderen Motiven einsetzt und auch nach dem ›Schlussakkord‹ weiter klingt und somit klangliche Kontinuität realisiert, kommt ihm selbst durch seinen Bau aus Quinte und Septime – die umgeschichtet zwei Quarten entsprächen – ein eher unsteter Charakter zu. Die darüber sich befindenden Wolken werden musikalisch in einer Art Schichtungstechnik umgesetzt. Das eröffnende ›Thema‹ des ersten Taktes tritt ebenso auch in jedem weiteren Takt untransponiert wieder auf und schafft somit in-

201 KARG-ELERT, *Sieben Idyllen*, S. iii.

Durchaus frei, fast immer sehr langsam.

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins with the instruction 'Durchaus frei, fast immer sehr langsam.' and features a vocal line with a triplet marked 'simile*' and a piano line with 'feststecken'. The second system includes 'ten.' and 'verschleiert' markings. The third system has '(ruhig)' and 'wollig' markings. The fourth system includes 'streng bindend' and 'scharf und heftig vibrierend' markings. The fifth system includes 'ruhiger werdend' and 'sich ins Helldunkel verlierend' markings. Dynamics range from *p* to *ff*. Performance instructions include *rit.*, *accel.*, and *ten.*.

*) Versetzungszeichen gelten nur für einzelne Noten oder verbalkte Gruppen, nicht für ganze Takte oder Oktaven.

Abb. 13: »Wolken über See« aus op. 104

nerhalb der »Wolken«-Sphäre eine Grundlage für das Geschehen. Auf vergleichbare Weise findet auch die im zweiten Takt hinzutretende neue »Schicht« einen Takt weiter erneut Anwendung. Zu diesen beiden Schichten, die anhand ihrer gegeneinander verschobenen Rhythmisierung klanglich gut zu unterscheiden sind, treten im Verlauf des Stücks weitere Figuren und Akkorde. Vom Beginn des Stücks an erfolgt eine sukzessive Verdichtung des Satzes, nach jedem Taktstrich erweist sich das Geschehen um eine Stimme erweitert. Kontrastiert wird diese scheinbare Intensivierung von einer unsteten Dynamik, einer polyrhythmischen Gestaltung der beiden zentralen Stimmen sowie der ohne Zentrum agierenden Harmonik und Melodik, die vielmehr die Weite

des Tonraumes umreißt als fassbar teleologisch zu verlaufen. Schließlich ist das klangliche Geschehen aus Orgelpunkt und »Wolken«-Motivik tatsächlich in mindestens zwei grundverschiedene Sphären zu trennen. Letztere kann anhand der ihr innewohnenden Spannung von konstantem Material und (ton-)räumlich variabler Erscheinungsform in der Tat eine Assoziation zur Größe und Wandlungsfähigkeit echter Wolken transportieren, wie dies auch mit dem Orgelpunkt für einen See der Fall sein kann.

»Baude im Spätherbst«²⁰²: Karg-Elert sucht einmal mehr Elemente historischer Formen, der Beginn des Stückes zeigt sich von der Gattung der Pastorale inspiriert. Über einem bordunartigen Orgelpunkt, der etwa an den Klang einer Drehleier zu erinnern vermag, ertönen »verlorene Weisen eines Hirten«. Bereits dieser erste Abschnitt (Takte 1–12f.) lehnt sich an die Dreiteiligkeit dieser Gattung an. Auf diese Eröffnung folgt ein zweiter, sich rasch choralartig-feierlich steigernder Teil. Schenkt man Karg-Elerts Vorwort, das Herrmann Allmers' *Feldeinsamkeit* zitiert, ausreichend Glauben, so werden hier jene Eindrücke musikalisch umgesetzt, die beim Komponisten beim Anblick der Natur erwachen, es entsteht die klangliche Imagination eines Hirtenidylls im Gebirge. Die auffälligen Übereinstimmungen zwischen Vortragsbezeichnungen im Notentext und der Wortwahl in Karg-Elerts Naturbeschreibung, wie auch die Einflüsse der Pastorale auf diese Komposition stellen ebenfalls Indizien für einen solchen, starken Naturbezug des Werkes dar. In der Gestaltung des Schlusses, der durch Rückgriffe in den Takten 23–26 musikalisch auf den Beginn (Takte 7–8 bzw. 2–3) verweist und daneben in den Takten 28f. ebenso Motive des Mittelteils (Takte 13–16) zitiert, wird wiederum ein dreiteiliges Formmodell, leicht abgewandelt, zur Anwendung gebracht.

»Büßerin vor dem Bild«: Die exotische, aber für Karg-Elert keineswegs unübliche oder überraschende Harmonik stellt wohl das auffallendste Merkmal dieses Stückes dar. Auch im vorliegenden Fall schafft der klangliche Eigenwert dissonanter Akkorde und harmoniefremder Töne sowohl Spannungspotentiale als auch ein entscheidendes formales Kontrastmoment zum Schluss der Komposition der sich deutlich stärker an Dur-/moll-tonalen Vorbildern und Wirkungen orientiert. Ebenso spielt die Fortschreitung einzelner Stimmen, auch hier oftmals in chromatischen Schritten, die wichtigste Rolle zur Verbindung verschiedener Harmonien. Nach einer viertaktigen Einleitung steuert das musikalische Geschehen in zwei sich entsprechenden Abschnitten zu je sechs Takten auf zwei verschiedenartig gestaltete »Höhepunkte« (Takte 8f. und 14f.) zu, die sich sowohl hinsichtlich ihrer Dynamik als auch ihrer Faktur vom bislang

202 Unter einer »Baude« versteht man eine Berghütte. Die Bezeichnung wird für Hütten im Riesengebirge, Isergebirge, Erzgebirge sowie in den mitteldeutschen Mittelgebirgen verwendet, während sie für Berghütten im Alpenraum *nicht* gebräuchlich ist.

kontrapunktisch beeinflussten Satz abheben. Die innere Unruhe und Bewegtheit einer »Büßerin« kann besonders in der äußerst dissonanzreichen und klanglichen Zentren stets ausweichenden Harmonisierung nachvollzogen werden. Besondere Emphase resultiert aus der doppelten musikalischen Anlage dieser Idee. Nach einer Überleitung, die durch Sequenzierungen und durch einen stets analog rhythmisierten, homophonen Satz einen Gegenpol zur bisherigen Intensität musikalischer Gestaltung bildet, schließt sich ein apotheotischer, choralartig-gebundener Epilog an; das Stück und der Zyklus verklingen schließlich farbenreich im *ppp* und auf H-Dur. Karg-Elert zeichnet hier ein expressives Psychogramm einer schwer bedrückten Person nach, die schließlich in der meditativen, religiösen Kontemplation, etwa dem Gebet vor einem Marienbild, zur Seelenruhe zurückfindet.

Die sieben *Idyllen* zeigen sich ebenfalls von Merkmalen durchsetzt, die für einen musikalischen Impressionismus als konstitutiv angesehen werden. Drei der Stücke weisen jene Charakteristika in besonderem Maße auf. »Beim Sonnenuntergang«, »Sommerfäden« und »*Wolken über See*« eint zunächst jeweils eine Art flächiges harmonisches Fundament, welches eine vergleichsweise stabile und kontinuierliche klangliche Atmosphäre schafft, zu der eine weitere Stimme als Komplement hinzutritt und den jeweiligen Ausdruck konkretisiert oder kontrastiert. Besonders im Falle von »Sommerfäden« und »*Wolken über See*« spielen selbständige Qualitäten des Klangs eine wichtige Rolle um die von Karg-Elert angedeuteten Programme musikalisch zu realisieren. Auch in diesem Zyklus spielt die Behandlung der Harmonik, neben der häufig anzutreffenden Einführung dissonierender, harmoniefremder Töne insbesondere ihre starke Chromatisierung wie auch ihr Einsatz abseits funktionaler und formaler Konventionen, eine besondere Rolle. Einmal mehr finden sich in der Melodiebehandlung, vornehmlich in den genannten Beispielen, Indizien für eine Entfernung von einem form- und verlaufsbestimmenden Melodieverständnis und eine Tendenz hin zur impressionistisch verstehbaren, musikalischen Umsetzung der Wahrnehmung statischer Situationen. Hinsichtlich der Abkehr von formalen Konventionen und spontaner musikalischer Ereignisse im Verlauf der Stücke sei besonders auf »*Wolken über See*« verwiesen, welches diese beiden Kriterien in besonders hohem Maße zusammenzuführen vermag.

In der Wahl der Kompositionstitel finden sich mit »Beim Sonnenuntergang«, »Sommerfäden«, »*Wolken über See*« und »*Baude im Spätherbst*« auch unter den *Idyllen* zahlreiche Naturbilder. Besonders jene Episoden, die eine hohe Affinität zu musikalisch-impressionistischen Ambitionen erkennen lassen, sind in dieser Gruppe aufzufinden. Auch hier trägt die Abstraktion kompositorischer Form- und Verlaufsgestaltung – etwa bei

»Sommerfäden« und »*Wolken über See*« – entscheidend zum Assoziationspotential der Benennungen bei. Die verbleibenden Bezeichnungen legen einen eher losen Bezugsrahmen um die jeweilige Komposition fest, die musikalische Umsetzung scheint in der vorliegenden Sammlung weniger stark an ihre Benennungen gebunden zu sein, als es noch in den *Impressionen* der Fall war. Mit dem »*Reihen auf grünem Plan*« findet sich darüber hinaus auch eine Bezeichnung, die vielmehr mit bestimmten musikalischen Gattungen als mit außermusikalischen Inspirationsquellen korreliert.

Durch die enge Orientierung an einem bestimmten Harmoniummodell standen Karg-Elert spürbar weniger Möglichkeiten der klanglichen Gestaltung zur Verfügung, als es bei jenen Kompositionen, die (auch) für das Kunstharmonium eingerichtet wurden, der Fall war. Der fehlenden Doppelexpression scheint er im vorliegenden Fall durch eine, mit Ausnahme des »*Reihen auf grünem Plan*«, beinahe durchgehende Verwendung der *Vox humana* begegnen zu wollen. Dieses Register verleiht dem Instrument einen tremulierenden Klang und schafft ähnlich wie die Expression beim Druckwind- und Kunstharmonium einen dynamisch wirkenden Kontrast zu einem statischen Klangbild, wie beispielsweise im Falle der Orgel, die Karg-Elert ja von der Sphäre des Harmoniums getrennt wissen wollte. Im Rahmen der sich bietenden Möglichkeiten nutzt er auch über alle sieben Idyllen die gesamte Bandbreite der Register; auffällig ist auch für diesen Zyklus die gerne gewählte Heterogenität der Registrierungen für beide Manualhälften, die ein solistisches Spiel auch mit weniger charakteristischen Registern als beim Kunstharmonium ermöglicht und ihrerseits auch einem homogenen Klangbild, wie etwa beim Klavier entgegentritt. Dennoch überlässt es Karg-Elert dem versierten Musiker die Kompositionen dem jeweils vorhandenen Instrument in umsichtiger Weise anzupassen²⁰³, während er sich im Falle der *Impressionen* die Modifizierung seiner Klangvorstellungen expressis verbis verboten hatte.²⁰⁴

203 KARG-ELERT, *Sieben Idyllen*, S. iii.

204 s. Vorwort zum Notentext, KARG-ELERT, Sigfrid, *Impressionen. Zwölf Stücke für Harmonium op. 102*. Leipzig: C. F. Peters, 1914, Pl.-Nr.: 9901, S. ii.

5 Diskussion der Ergebnisse aus den Analysen

Die Rückbesinnung auf historische Vorbilder spielt in den zunächst untersuchten Werken Karg-Elerts tatsächlich eine wichtige, eigentlich sogar die zentrale Rolle. Offensichtlich sind es barocke Modelle, die den Komponisten dazu motivierten, Gattungen und Formen wie die Passacaglia, die Suite oder Phantasie und Fuge wieder aufzugreifen. Zu einem hier anzutreffenden »*Historismus als Praxis*« in formaler Perspektive gesellen sich ebenso die aus barocken Idealen gespeiste Kontrapunktik und polyphonen Strukturen, die – für den Beginn des 20. Jahrhunderts – vergleichsweise enge Orientierung an traditionellen Beziehungen der Dur-/moll-Tonalität oder auch die Verwendung eines protestantischen Chorals mit der Qualität eines zentralen Themas innerhalb einer Komposition. Auch in der konkreten Umsetzung nimmt die Anlehnung an vergangene Stile einen wichtigen Platz ein. Dennoch finden sich neben der Nutzung der genannten, idealisierten und historischen Formen kompositorische Merkmale, die eine derartig strenge Bindung an vorzeitliche Modelle aufbrechen und damit mindestens phasenweise zu aktualisieren vermögen. Der sicherlich wichtigste Punkt in dieser Hinsicht ist die Harmonik Karg-Elerts. Neben unkonventionellen Kadenzmodellen und der, für historische Prototypen eher untypischen, Eröffnung eines weiten Spielraums auch für entfernte Tonarten ist besonders die Chromatisierung des Satzes als zentrales Merkmal hervorzuheben. An vielen Stellen dienen Fortschreitungen in Halbtonschritten zur Modulation, zur Bereicherung um harmoniefremde Töne oder – wie im Falle von BACH – auch zur Bildung kompositionsbestimmender Themen. Daneben werden geschichtliche Vorbilder auch mit der stellenweise anzutreffenden Modifikation oder Stilisierung formaler Pläne aufgebrochen und aktualisiert. Als eine durchgängig »planvolle« Konfrontation von Historie und Gegenwart lassen sich jedoch nicht alle von Karg-Elerts Stücken bezeichnen, in einigen Fällen – etwa der *Phantasie und Fuge* oder der *Renaissance* – dominiert die bewusste Wahl einer archaisierenden Tonsprache und Satzanlage die Kompositionen deutlich. Dennoch gelingt es ihm in anderen Stücken wie der »Sarabande« aus der *Partita*, barocken Tanzsatz und spätromantisches Ausdrucksbestreben miteinander zu vereinen. Auch die doppelte Strukturierung der *Passacaglia*, in der eine Aktualisierung besonders der harmonischen Gestaltungsparameter zur Mitte des Stücks kulminiert und dann sukzessive wieder abnimmt, zugleich aber das Werk auf seine Schlusssteigerung in der finalen Chaconne-Variation zusteuert,

kann als doppelbödigter Charakter in diesem »planvollen« Sinne einer Gegenüberstellung verstanden werden.

Die ebenfalls beleuchteten *Impressionen* und *Idyllen* schlagen einen deutlich anderen musikalischen Weg ein als die historistisch beeinflussten Werke Karg-Elerts. Offensichtlich wird dies auf einer basalen Ebene bereits an den Bezeichnungen der Stücke, die der Komponist nun nicht mehr aus Gattungstraditionen und damit eng verbundenen formalen oder musikalischen Konzepten bezog, sondern nunmehr Naturbildern sowie subjektiven Situationen und Befindlichkeiten den Vorzug gibt. Entsprechend prominent werden mit Form, Melodie und Harmonik in diesen Stücken damit auch drei zentrale kompositorische Kategorien, die sich einer impressionistisch geprägten Haltung beim Komponisten zuordnen lassen.

War der Schematismus formaler Pläne für einen musikalischen Historismus noch konstitutiv, so ist unter nun veränderten Vorzeichen ein anderer Umgang anzutreffen. Auch wenn in vielen Fällen auf bewährte, meist dreiteilige Modelle zurückgegriffen wird, fungieren diese Grundrisse fortan lediglich als Folie, vor deren Hintergrund die Form als Triebfeder der Werke gegenüber dem klanglich-musikalischen Geschehen an Bedeutung einbüßt. Von der Modifikation bekannter Modelle über Anlagen, die nur noch latent Reminiszenzen an schematisch-formale Gliederungen bieten, bis hin zu äußerst freien Gebilden, die sich den verbleibenden musikalischen Gestaltungsparametern unterwerfen, ist in den beiden besprochenen Zyklen Karg-Elerts jede Qualität anzutreffen. Dennoch sind für einen Großteil der Werke Repetitionen oder Variationen zentraler Motive von hoher Bedeutung, so dass über sie mindestens auf grundlegender Ebene ein Zusammenhalt der jeweiligen Formen etabliert wird.

Melodiebildungen und ihrer Rhythmik kommt unter diesen Bedingungen ebenfalls eine veränderte Aufgabe zu. Zum einen finden sich Verläufe, die über ihre Rhythmisierung sehr spontan und unstet wirken und in dieser skizzierenden Abkehr von melodischer Teleologie tendenziell jenen Themencharakter vermissen lassen, der zuvor einen formalen Bau mit ihnen, sowie ihre Verarbeitung und Entwicklung gerade ermöglichte. An deren Stelle treten in vielen Fällen abweichend harmonisierte oder dezent variierte Wiederholungen und Sequenzierungen, die sich letztlich auf dieselbe oder eine sehr ähnliche musikalische Idee beziehen. Nur äußerst selten wird mehr als eine Stimme wahrgenommen, die den Verlauf einer Komposition in melodisch-thematischer Hinsicht zu prägen vermag, polyphone Sätze wie in den historisierenden Kompositionen finden sich hier nicht. Darüber hinaus wird zielgerichtete Motorik oder die Erschließung des Tonraums durch *einzelne* Stimmen grundsätzlich vermieden.

Musikalische Verläufe werden durch diesen Verlust an Verlaufsdynamik zu statischen Umschreibungen bestimmter, situativer Stimmungen, in deren Rahmen die melodischen Qualitäten von Tonfolgen eine tendenziell untergeordnete Rolle spielen.

Wie schon für die ›Aktualisierung‹ historischer Formen ist auch bei Karg-Elerts impressionistisch beeinflussten Harmoniumwerken die Harmonik ein ausnehmend wichtiges musikalisches Gestaltungsmittel. Zunächst ist in diesem Punkt die besondere Stellung aus der spätrömantischen Tradition stammender, chromatischer Fortschreitungen zur Verbindung verschiedenster Akkorde hervorzuheben. Akkordverbindungen im Sinne einer traditionellen Funktionsharmonik werden dieser Vorgehensweise gegenüber zur sporadischen Randerscheinung. Vielmehr entsteht der Eindruck eines oftmals sukzessive, in kleinen Schritten voranschreitenden, sich lediglich marginal ändernden, changierenden oder oszillierenden Klangbildes. Wo nicht dissonierende Akkorde und harmoniefremde Töne eingesetzt werden um das Profil der jeweiligen Klangqualitäten zu schärfen oder im Rahmen einer Komposition Kontrastmomente zu erzeugen, dominiert in harmonischer Hinsicht Entwicklungsarmut, die in ihrer affirmativen Art sowohl den Eigenwert bestimmter Klänge und Harmonien steigert als auch – wie bereits die Melodiebehandlung – statische aber zugleich nuancierte klangliche Sphären erzeugt. Neben dieser färbenden Eigenschaft der Harmonik finden in vielen Fällen erweiterte Akkorde in Karg-Elerts Repertoire; besonders hervorzuheben sind hier die häufigen Bildungen mit zum Durakkord hinzugefügter großer Sexte zu ›seinem‹ »*Scheinquintsextakkord*«²⁰¹ sowie die mehrfach anzutreffende Erweiterung von Septakkorden zu Septnonakkorden und Undezimenakkorden, welche – neben bereits genannten Techniken – einen Beitrag zur Verschleierung oder Auflösung tonaler Bezüge leisten. Auch wenn sie nur schwer als Harmonik im klassischen Sinne wahrzunehmen sind, seien an dieser Stelle auch jene Akkord- und Klangbildungen erwähnt, die durch ihren Ambitus und ihre Bewegungs- bzw. Schichtungsrichtung in einzelnen Fällen eine Art ›melodischer‹ Funktion übernehmen und damit die Bedeutung der Qualität von Klangbildungen ebenfalls steigern.

Ohne Zweifel nimmt Karg-Elert in gewisser Weise ›Fremdes‹ in sein Schaffen auf. Offensichtlich geschieht dies, wenn etwa formale Anlage und musikalische Sprache einer Passacaglia, Partita oder Phantasie und Fuge seine Kompositionen entscheidend prägen. Die Betonung geschichtlicher Vorbilder und die Reanimation der jeweiligen historischen Form scheint also in den genannten und betrachteten Fällen kaum weniger schwer gewogen zu haben als ihre konkrete Umsetzung oder Aktualisierung.

201 vgl. hierzu die Äußerung KARG-ELERTS auf S. 23 dieser Arbeit.

Letztere wiederum macht sich ebenso Fremdes zunutze, wenn sie mit der Verwendung einer aus historischen Stilen ausbrechenden Musiksprache und spätromantisch harmonisiertem Satz eine Konfrontation verschiedener Zeitalter der Musikgeschichte erarbeitet.

Ungleich problematischer ist eine Beurteilung von Fremdem in Karg-Elerts offenbar impressionistisch beeinflussten Werken abzugeben. Jene Parameter, die seine eigene, idiomatische Form den Impressionismus ausmachen und bereits in der Arbeit Youngs²⁰² treffend ausgearbeitet wurden, sind auch in den besprochenen Kompositionen für das Harmonium aufzufinden. Externe Einflüsse sind jedoch auch hier zunächst an den Titulierungen sowie den demzufolge umgesetzten Sujets festzumachen, die Bezüge auf Naturbilder und Stilleben in den Satzbezeichnungen oder auch die Benennung eines gesamten Zyklus mit *Impressionen* können als Ovation an französische bildende Kunst und Komposition gelesen werden. Auch die Verwendung vieler übermäßiger Dreiklänge sowie die Chromatisierung von Akkorden bei Karg-Elert wurde einerseits bereits²⁰³ als fremder Einfluss analysiert und ist andererseits in den Harmoniumwerken ebenfalls vielerorts anzutreffen. Darüber hinaus haben zahlreiche weitere Potentiale eines musikalischen Impressionismus jedoch keinen erkennbaren Einfluss auf Karg-Elert und bleiben in den betrachteten Werken somit ungenutzt.

Sowohl in sich als auch untereinander kommen die musikalischen Stile Karg-Elerts nicht ohne andersartige Charakteristika aus. In den Kompositionen Karg-Elerts bleibt der Historismus als solcher kaum unbeeinflusst oder frei von Ergänzungen. Besonders jene Werke, die einen planvollen Umgang am deutlichsten machen und somit wohl auch als gelungene Umsetzungen eines »*Historismus als Denkform*« betrachtet werden können, lassen an vielen Orten bereits Merkmale erkennen, die auch die späteren, impressionistisch geprägten Zyklen durchziehen sollten. Es ergibt sich eine Schnittmenge musikalischer Gestaltungsmittel und kompositorischer Methodik, die zum einen gerade jene aktualisierende Konfrontation geschichtlicher Formen zu schaffen vermag und zum anderen schließlich den Ausgangspunkt der Entfaltung von Karg-Elerts subjektiv-idiomatischer Kompositionsweise in Einklang mit zeitgenössischen Strömungen darstellt. Andererseits verzichtet auch die in den Harmoniumwerken anzutreffende Ausprägung von Impressionismus nicht gänzlich auf Historisches und Tradiertes. Neben Tanzsätzen, die Eingang in die besprochenen Zyklen fanden, und somit auch hier eine Spielweise von Historismus verankern, ist es besonders die formale Ebene, auf der in

202 vgl. hierzu Kapitel 3.1.2 der Arbeit bzw. YOUNG, S. 73.

203 YOUNG, S. 73.

vielen Fällen der über lange Zeit tradierten Dreiteiligkeit eine konstitutive Funktion zukommt. Weder für die *Impressionen* noch für die *Idyllen* lässt sich jedoch ein konsequenter und offen zutage tretender Bruch mit der Kompositionsgeschichte feststellen, immer wieder finden sich Gestaltungsweisen, die auf die Vergangenheit zumindest latent Bezug nehmen. Lediglich wenige Stücke spiegeln eine durchwegs erneuerte und rundum moderne Tonsprache wider, ein Großteil lässt sich hier ebenfalls als Dualismus zwischen Tradition und Gegenwart deuten.

Fraglos stellt die im Falle von Karg-Elerts Harmoniumkompositionen anzutreffende Vermengung verschiedener ideeller Ansätze, die Kombination verschiedener stilistischer Kompositionsweisen eine eklektizistische respektive pluralistische Methode dar. Beide stilistische Zugangsweisen – sowohl historischer Tonsatz als auch der Impressionismus – werden kaum über ein mehrsätziges Werk oder einen ganzen Zyklus hinweg in strenger Konsequenz zur Anwendung gebracht. Während dieser Punkt im Falle des Historismus keine belastbare Grundlage für Kritik bietet, zumal sich »*Historismus als Denkform*« gerade im gekonnten Spiel mit Altem und Neuem manifestiert, deckt dieser Umstand doch jene aus bestehender Literatur bereits bekannte Unvollkommenheit von Karg-Elerts impressionistischem Komponieren auf, das sich im Ausnahmefall – wie in der schlicht gestrickten Genrekomposition »*Büßerin vor dem Bild*« – sogar gefährlich nahe an von ihm selbst gescholtenen »*Salonschmarren für bleichsüchtige Jungfern*« annähert und lediglich durch seine harmonische Ambition idiomatischer Teil des Zyklus wie auch von Karg-Elerts Œuvre bleibt. Auch die rückversichernd wirkende Bindung an Traditionelles und ein Mangel an Zielstrebigkeit in der Abkehr von Etabliertem können eine impressionistisch lautende Einschätzung des Komponisten schmälern, verstand sich die Stilrichtung zu einer bildenden Kunst der akademischen Regeln und konventionalisierten Sujets ursprünglich doch als Opposition.

Wie bereits nachvollziehbar gemacht wurde, setzt Karg-Elert in seinen historisierenden Kompositionen die von ihm gewählten Gattungsbezeichnungen konsequent um, es entstehen keine prinzipiellen Disparitäten zwischen dem ›Versprechen‹ der Werktitel und ihrer musikalischen – ja bereits in Aussicht gestellten – Anlage. Wie aus der Diskussion um Karg-Elerts Impressionismus gefolgert werden kann, lässt der Komponist andererseits hinsichtlich der jeweiligen Umsetzung dieses neuen stilistischen Ideals konsequente Strenge tendenziell vermissen. Zum einen distanziert er sich in ›impressionistischer‹ Manier von festen formalen Vorgaben. Zum anderen ist im Vorgehen Karg-Elerts bei seinen entsprechenden Kompositionen Uneinheitlichkeit zu erkennen. Die analytischen Betrachtungen zweier Zyklen konnten bereits die

Bandbreite verdeutlichen, die von Tanzsätzen mit musikalisch naheliegendem aber interpretatorisch beinahe irrelevantem Titel bis hin zu onomatopoetischen Miniaturen reicht, für welche die Werkbezeichnung von entscheidender Interpretationswirkung sein dürfte. In Fällen weniger abstrahierender musikalischer Gestaltung geben die beigefügten Benennungen immerhin unscharfe Hinweise auf die subjektiven Inspirationsquellen des Komponisten und können somit ebenfalls Assoziationsketten in Gang setzen, die zur Hermeneutik des Gehörten beitragen. Dieses Vorgehen mag durchaus weniger eindeutig sein und weitaus weniger zwingenden Charakter haben als auf dem Feld der bildenden Kunst, dennoch untermauert diese Strategie der Realisierung von persönlichen Erfahrungen außermusikalischer Phänomene und Orte einen impressionistisch geprägten Anspruch der Kompositionen. Karg-Elert selbst war sich wohl der Probleme zwischen Werkbezeichnungen und ihrer musikalischen Umsetzung bewusst und schien demzufolge der letztlich konkreten Formulierung eines Titels nur begrenzt Bedeutung beizumessen.²⁰⁴

In der Behandlung des Harmoniums lässt sich für die beiden besprochenen Werkgruppen ebenfalls eine Zweiteilung feststellen. Historisierende Kompositionen verzichten wiederholt auf eine elaborierte Registrierpraxis. Auf das Expressionsspiel und die damit einhergehenden Möglichkeiten für stufenlos dynamische Verläufe und zur dynamischen Phrasierung und Agogik legt Karg-Elert hingegen stets hohen Wert. Zwei Ausnahmen stellen die Werke *Renaissance*, das für das Kunstharnonium konzipiert ist und zum Teil auf dessen Spezifika eingeht, sowie die *Zweite Sonate* dar, die ausgefeilte und durchaus zeitgemäße Registrieranweisungen dokumentiert und somit in einem weiteren Punkt zur Aktualisierung der ihr zugrunde liegenden Stilistiken beiträgt. Alle diese Werke könnten schließlich ohne großen Aufwand auf die Orgel übertragen werden, während lediglich hinsichtlich dynamischer Verläufe Kompromisse notwendig werden dürften.

Mit den Veränderungen in stilistischer Hinsicht geht in den beiden impressionistisch beeinflussten Zyklen auch ein Wandel in der Instrumentenbehandlung einher. Karg-Elert versteht das Harmonium von nun an deutlich orchesterlicher und legt auf eine genaue und differenzierte Registrierung der Stücke sehr hohen Wert. Dieses Vorgehen steht durchaus in Übereinstimmung mit dem Ziel, die Bedeutung klanglicher Phänomene und Qualitäten innerhalb einer Komposition zu steigern. Charakteristische, aber ausgefallene Registerkombinationen treten hier ebenso auf wie zahlreiche und unter Umständen rasche Wechsel der Klangfarbe. Als besonders nuanciert erweisen sich hier

204 MÜHLENHAUS, S. 29f.

die *Impressionen*, wohl nicht zuletzt wegen der – wohl ursprünglich intendierten – Einrichtung für das Kunstharmonium, welcher der Komponist jedoch eine nicht weniger detaillierte Registriervorschrift für andere Instrumententypen beifügt. Besonders hinsichtlich der Eigenständigkeit der beiden Spiel- bzw. Manualhälften sind auch die *Idyllen* aufmerksam instrumentiert. Karg-Elert trägt hiermit einem zentralen Charakteristikum des Harmoniums ebenso Rechnung, wie er die, vermutlich aus ökonomischen Gründen erfolgte, Einrichtung der Stücke für ein Saugwindharmoniummodell so gut als möglich zu kompensieren versucht.

Insgesamt hinterlassen die Kompositionen Karg-Elerts und deren Einrichtungen für das Harmonium durchaus den Eindruck, als habe ihre Veröffentlichung eine möglichst hohe Kompatibilität zwischen den verschiedenen Instrumententypen zum Ziel. Die mangelnde Standardisierung sowie die wohl geringe Verbreitung von beherrschtem Expressionsspiel und Kunstharmoniums legten den Komponisten und seine Verleger aus wirtschaftlichen Überlegungen bekanntermaßen auf eine möglichst variabel gehaltene Einrichtung fest. Zuletzt muss allerdings unklar bleiben, inwieweit Karg-Elerts Kompositionen ein Beitrag zu einem eigenständigen Harmoniumstil sein konnten. Die Kurzlebigkeit des Instruments, das praktische Fehlen solistischen Spiels mit ernsthaftem und höchstem künstlerischen Anspruch sowie die mangelnde Bedeutung abseits von Haus- und Salonmusik verhinderten die Entstehung eines spezifischen Virtuositums und einer charakteristischen, instrumentenspezifischen Tradition. Das Werk Karg-Elerts ist über die bereits genannten Punkte hinaus hinsichtlich seiner Instrumentalbehandlung nur schwer einzuordnen, in vielen Fällen drängen sich Parallelen zu zeitlich und stilistisch naheliegender und überdies noch heute präsenter, Klavier- oder Orgelmusik auf. Dies betrifft auch Karg-Elerts eigene Orgelwerke, die sich, den bestehenden Studien zufolge²⁰⁵, in ihrer Charakteristik nur wenig von den hier ausgearbeiteten musikalisch-stilistischen Merkmalen der Harmoniumkompositionen unterscheiden.

Ob einer Vielzahl von hier ausgearbeiteten Indizien kann man Sigfrid Karg-Elert für die besprochenen Werke durchaus als Komponist des Historismus oder sogar als Eklektiker klassifizieren. Ohne Zweifel kann eine solche assoziations- und klischeebehaftete Etikettierung jedoch in simplifizierender Weise unpräzise und womöglich auch in einem pejorativen Sinn missverständlich sein. Karg-Elert selbst war sich der Tatsache, phasenweise einem Historismus in überkommenen und unmodernen Stilen

205 vgl. hierzu Kapitel 3.1 der Arbeit sowie die dort genannten Arbeiten.

zugeneigt zu sein, durchaus bewusst.²⁰⁶ Eigenem Bekunden zufolge soll seine dabei zugrundeliegende Strategie aber durchaus die – in den Notentexten immerhin phasenweise anzutreffende – einer »*Belebung alter Formen mit neuem Inhalt*«²⁰⁷ gewesen sein, eine Sichtweise auf den Historismus, die sich zu einem wesentlichen Teil gleichfalls in »*Historismus als Praxis*« niederschlägt. Infolgedessen sind seine Werke durch eine unkonventionelle Mischung von Traditionellem und Modernem, von bewährter Form aber auch ihrer emanzipierten Gestaltung gekennzeichnet. Aus beiden dieser Richtungen, sowohl dem stiltreuen Traditionalismus als auch der individueller geprägten Moderne, ergeben sich gleichermaßen Annäherungs- und Rezeptionsmöglichkeiten der Werke wie sie aber wohl auch Angriffsfläche für Kritik an Karg-Elerts heterogenen Gestaltungsweisen bieten.

Ohne Zweifel spielte die Situation, in der Karg-Elerts Kompositionen für das Harmonium entstehen, ebenfalls eine wichtige Rolle. Für Karg-Elert selbst, der das Instrument – anders als die Orgel²⁰⁸ – bestens beherrschte, wie die mehrere Jahre regelmäßig stattgefundenen Rundfunkübertragungen²⁰⁹ mit ihm belegen mögen, erachtete das künstlerische Potential des Harmoniums sowie die Berücksichtigung seiner charakteristischen Individualität als nicht ausgeschöpft. Sich gegenüber sah er einen von einfachen Saugwindharmoniums erdrückend beherrschten Markt sowie eine enorme Anzahl an dessen Spielern, die im Sinne des Komponisten technischen wie auch künstlerischen Ansprüchen wohl nur sehr eingeschränkt genügen konnten, aber nichtsdestoweniger sowohl die Richtschnur als auch eine gleichermaßen beachtliche und beinahe exklusive Zielgruppe für Harmoniumkompositionen darstellten. Auf diesem, zu seinem Leidwesen von Salonmusik und Trivialliteratur dominierten, Gebiet der Hausmusik konnte Karg-Elert sicherlich nur eingeschränkt auf ein Publikum mit besonderer Affinität zur Hochkultur rechnen. In gewisser Weise war er genötigt auf einer Gratwanderung zwischen so disparaten Positionen wie Anspruch und Zugänglichkeit aufseiten seines Adressatenkreises, künstlerischer Ambition, Werbung für das gegebenenfalls zu etablierende Instrument oder auch ökonomischen Interessen, seitens der Verleger wie auch seiner selbst, zu vermitteln. Karg-Elerts künstlerische Ambitionen konnten sich ebenso wenig mit der Komposition trivialer, aber womöglich einträglicher Salonmusik bescheiden, wie seine wirtschaftliche Situation es zugelassen hätte allein auf eine kleine Elite avantgardistischer Kunstharmoniumliebhaber zu setzen.

206 KARG-ELERT, »Sigfrid Karg-Elert. Aus seinem Leben und Schaffen«, S. 27.

207 ebd.

208 vgl. hierzu Anm. 50 auf S. 13 dieser Arbeit.

209 HARTMANN, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, S. 98.

Sein Eifer und seine Überzeugungsarbeit für das Instrument, welche offensichtlich in Karg-Elerts Lobbyieren für Harmoniums oder seinen Ratgebern und pädagogischen Werken zu dessen Beherrschung erkennbar werden, scheinen daher letztlich auch vor dem eigenen kompositorischen Schaffen nicht halt zu machen. Augenfällig wird dies zunächst in Werken mit unterweisendem Anspruch, namentlich den – hier nicht behandelten – *Zwei Tondichtungen* op. 70 und den *Intarsien* op. 76. Betrachtet man das weitere Harmoniumschaffen Karg-Elerts ebenso vor dem Hintergrund der Anforderungen und Limitationen seiner Entstehungsumstände, so darf man die Ansprüche an einen ausgesprochen emphatischen Hochkunstcharakter der Musik und Postulate nach ihrer höchstmöglichen Progressivität als ausschließliche ästhetische Maßstäbe für Karg-Elerts Schaffen wohl relativieren. Vielmehr deutet sich auch hier der Einfluss pädagogischer Ideale an, nach denen einem möglichst breit gefächerten Publikum – nicht zuletzt über die oben erwähnte Registrierungs- und Instrumentierungspraxis – der Zugang zu Vergangenheit und Gegenwart verschiedener musikalischer Stile ermöglicht wird²¹⁰, wie ihm überdies in instruktiver Weise zumindest die zentralsten Spieltechniken nahegelegt werden. Das Spektrum der Kompositionsformen ist dabei ebenfalls breit gefächert, allermindestens mit der Zweiten Sonate – der womöglich ausladendsten Harmoniumkomposition überhaupt – wurde auch einer etablierten Großform, fraglos mit künstlerischer Ambition, Rechnung getragen. Überdies wurden solche, technisch schwierigen Werke, wie etwa die genannte Zweite Sonate oder die Passacaglia, schließlich in Kompositionen für die Orgel später wieder aufgegriffen, so dass die ihnen innewohnenden Ideen darüber hinaus durch versierte Musiker schließlich einer deutlich verbreiterten Rezeption – mit Erfolg – zugeführt werden konnten. Musikalisch anspruchsvollere Zyklen wie die Impressionen, die dem Harmonium mit progressiverer und individueller Gestaltung sowie hohem technischen Anspruch gleichsam auf den Leib geschrieben wurden, waren hingegen keineswegs davor sicher, sich schließlich als Ladenhüter zu entpuppen.²¹¹

In der Ausprägung seiner musikalisch-idiomatischen Sprache ist nicht konsequent zu erkennen, dass Karg-Elert die musikalische Vergangenheit als solche infrage stellt oder historische wie auch damals gegenwärtige kompositorische Strategien von Grund

210 Ein Beispiel für ein breites Spektrum stilistischer Studien findet sich mit Karg-Elerts *33 Portraits* op. 101, in denen er in stilimitierenden Neukompositionen folgende Komponisten »abkontert«: Palestrina, di Lasso, Rameau, Couperin, Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi, J. Strauß, Brahms, Bruckner, Tschaikowski, Dvořák, Grieg, Sinding, MacDowell, R. Strauss, Reger, Debussy, Skrjabin, Schönberg, Karg-Elert.

211 vgl. hierzu den Brief KARG-ELERTS an den Musikverlag C. F. Peters vom 28.4.1924, zit. in: MÜHLENHAUS, S. 35.

auf problematisiert. Seine Antwort auf die Anforderungen der Zeit ist die Herstellung eines Aktualitätsbezuges historischer Vorbilder und wohl der Versuch einer Popularisierung modernen Musikschaffens, welcher allenfalls phasenweise zur Sentimentalität zu tendieren scheint. So erweist er sich letztlich weniger als ausgeprägter Avantgardist als vielmehr weitsichtiges Mitglied der Arriergarde einer zu Ende gegangenen Romantik. Unter den genannten Gesichtspunkten kann Karg-Elerts stilpluralistische Arbeitsweise hinsichtlich ihres hohen integrativen Potentials im Rahmen der ihr zugedachten und erfolgten Nutzung schließlich als durchaus produktive Synthese gelesen werden.

6 Resumée

Misst man historisierende Harmoniumkompositionen Karg-Elerts an ihren geschichtlichen Vorbildern, so muss der Komponist schließlich an seinem mangelnden Stilpurismus, an seinen individuellen Freiheiten in Form und Umsetzung und in Einzelfällen auch an Phasen von Monotonie in seinen Schöpfungen scheitern. Vergleicht man seine ganz persönliche Spielart von Impressionismus mit Debussy, kommt man unweigerlich zur Erkenntnis, dass Karg-Elert weder im gleichen Maße über Innovationskraft verfügte noch eine konsequente Neuausrichtung seines Musikschaffens die logische Folge seiner Auseinandersetzung mit impressionistischem Gedankengut wurde. Ebenso gut ließe sich Karg-Elert – mit Fußnoten und Anmerkungen – in eine Schublade des Historismus oder der Eklektiker verfrachten, auch hierfür bieten die betrachteten Harmoniumwerke hinreichend Indizien.

Nicht weniger legitim scheint es jedoch sein Schaffen – trotz erfolgter Detailbetrachtungen – kritisch mit Fragen zu konfrontieren. Welches Instrumentes nimmt sich der Komponist hier an? Welche Stellung genoss und genießt es? Wie und in welchen Kreisen wurde das Harmonium rezipiert? Wer waren die Kritiker, wer die Befürworter und ›Testimonials‹ des Harmoniums, und welche Instrumente und Proponenten konkurrierten umgekehrt mit ihm? An welchem Punkt der Instrumental- und Gattungstradition setzt Karg-Elerts Engagement endlich ein, welche Stellung kommt ihm und den entstandenen Kompositionen schließlich in der Geschichte des Harmoniums zu? Rasch wird deutlich, dass für diese Nischenprodukte des Musikschaffens nicht alleine Streitfragen um Eklektizismus, nicht alleine Stilpurismus und Stilkritik, nicht alleine eine, aus heutiger Perspektive, zeitgenössische und nachhaltig wirksame Avantgarde – man denke an Satie, Schönberg, Stravinskij, Skrjabin oder Varèse – die qualitative Richtschnur für eine Musik darstellen können, die sich der Konkurrenz mit den erwähnten Vorreitern quasi entziehen musste. Obwohl Karg-Elert Musik mit hohem Anspruch anstrebte und dabei eine durchaus idiomatische Tonsprache entwickelte, erweist sich sein Drang als besonders ›fortschrittlich‹ zu gelten als zurückhaltend.

Neben aller durchaus begründeten Kritik, die man dem teils widersprüchlichen Werk Karg-Elerts entgegenbringen mag, bleibt es die integrative Leistung dieses einst als »*Universalepigon*« verrufenen Komponisten, ein breites Spektrum an Werken für ein breites Spektrum an Publikum mit einem breiten Spektrum an Ansprüchen zur Verfügung gestellt zu haben. Es ist ohne Schwierigkeiten möglich in seinen Kompositionen

ernsthafte künstlerische Ambitionen mit musikwissenschaftlicher Methodik ebenso zu untersuchen wie die Werke – zumindest teilweise – wohl eine gewisse Publikumsbreite ansprechen konnten. Die romantisierende Miniatur für den Hausmusikliebhaber findet sich unter seinen Kompositionen ebenso wie ausladende Großformen mit technisch virtuosem Anspruch. Karg-Elert gelingt eine Synthese von impressionistischen Ideen und historisierenden Formen und er positioniert sich mit der Übertragung kunstmusikalischen Anspruchs auf ein Populärinstrument schließlich selbst als Bindeglied und Vermittler zwischen zwei musikhistorischen Zeiten und künstlerischen Sphären. Dass diese Bestimmung, der er sich verschrieben hatte, zeitweise zu Lasten stilistischer Stringenz ging, nahm Karg-Elert wohl billigend in Kauf – und auch heute ist die Zweispältigkeit einer Debatte um einen Impressionismus, der zumeist entlang eines *einzigsten* Komponisten – Debussy – idealiter entwickelt wird aber für eine breite Anwendung auf Musik dennoch prekär bleibt, und einen Historismus, welcher primär als geistige Idee denn als manifeste und prägnante musikalische Gestalt existiert, vor dem Hintergrund einer Problematisierung feststehender Stilbegriffe aktueller denn je.

An der Misere des Harmoniums indes vermochten auch Karg-Elerts Idealismus und kompositorisches Schaffen nichts zu verändern. Damals wie heute spielt das Instrument auf dem Gebiet der Kunstmusik eine vernachlässigbare Rolle. Auch Karg-Elerts Werke im Bereich der Klavier- und Kammermusik konnten nicht erfolgreich mit denen heute noch im Repertoire geführter Komponisten konkurrieren, so dass Komponist und Œuvre, abgesehen vom spezialisierten und vergleichsweise isolierten Orgelsektor, in kleinmeisterlicher Manier ein Schattendasein fristen. Auch heute noch nimmt Sigfrid Karg-Elert die Rolle eines kaum publikumswirksamen Exoten ein.

Am Ende dieser Arbeit überrascht es nur wenig, dass zwischen Karg-Elerts Harmoniumkompositionen und seinen deutlich besser rezipierten Orgelwerken substantielle stilistische Schnittmengen bestehen. Für beide Teilbereiche seines Schaffens kann seine Harmoniebehandlung als besonders charakteristisch angesehen werden, auch der Umgang mit historischen Formen und impressionistischen Ideen weist Parallelen auf. Künftig böte sich ein Abgleich von Karg-Elerts kompositorischer Umsetzung mit seiner eigenen Theorie, der ebenfalls eher unpopulär gebliebenen *Polaristischen Klang- und Tonalitätslehre*, ebenso an, wie auch eine gesicherte Biographie des Komponisten vorerst Desiderat bleibt. Ebenso könnte eine baldige Edition seiner Briefwechsel weitere Fragen zur Motivation für das Harmonium zu komponieren, und auch zu seinem Verhältnis gegenüber alten und fremden Stilen sowie schließlich über die ihm nachgesagten Anleihen von anderen Komponisten präziser aufklären.

Anhang

Verwendete Literatur

ADAMS, Hazard, »Titles, Titling and Entitlement To« in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), S. 7–21.

AHRENS, Christian, »Einleitung« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*. Herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 14–19.

—, »Zur Entwicklung des Harmoniums und seiner Terminologie« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*. Herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 20–38.

ALBRECHT, Hans, Art. »Impressionismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Herausgegeben von Friedrich Blume. Band 6: Head–Jenny. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1957, Sp. 1046–1090.

BAINES, Francis, BOWLES, Edmund A., GREEN, Robert A., Art. »Hurdy-gurdy« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, herausgegeben von Stanley Sadie. Band 11: Harpégé–Hutton. London: Macmillan, 2001, S. 878–881.

BERGMANN, Hermann F., *Harmonie und Funktion in den Klavierwerken von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933). Erörterungen musiktheoretischer Ansichten unter Berücksichtigung eines Legitimationsversuchs für das Fach Musiktheorie an Hochschulen*. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 1991.

BERLIOZ, Hector, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schoenberg, 1844.

BEYER, Friederike, »Das Kunstharmonium« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*. Herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 133–160.

BIE, Oskar, *Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente*, Leipzig, 1910.

BYRNSIDE, Ronald L., »Musical Impressionism: The Early History of the Term« in: *The Musical Quarterly* 66 (1980), S. 522–537.

CHARLES, M. [CHOP, Max], *Zeitgenössische Tondichter. Studien und Skizzen*. Leipzig: Roßberg, 1888.

CHATTOPADHYAY, Collette, Art. »Titles« in: *The Dictionary of Art*. Herausgegeben von Jane Turner. Band 31: Tinoco–Varna. London: Macmillan, 1996, S. 49–52.

CLARK, Joseph, Art. »Karg-Elert« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Herausgegeben von Stanley Sadie. Band 9: Iacobus–Kerman. London: Macmillan, 1980, S. 807–809.

CONLEY, Frank, *The Harmonium and its Music. With Special Reference to the Music of Sigfrid Karg-Elert*. MMus. University of Sheffield, 1995.

COOK, Nicholas, »Musikalische Bedeutung und Theorie« in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Herausgegeben von Alexander Becker und Matthias Vogel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, S. 80–128.

DAHLHAUS, Carl, »Grundlagen der Musikgeschichte« in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*. (= Carl DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 1), herausgegeben von Hermann Danuser. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, S. 11–155.

—, Art. »Historismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm-Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 335–342.

DOFLEIN, Erich, »Historismus in der Musik« in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*. Herausgegeben von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14). Regensburg: Gustav Bosse, 1969, S. 9–39.

FABRIKANT, Harold (Hrsg.), *The Harmony of the Soul: Sigfrid Karg-Elert's Letters to his Australian friends*. Lenswood: 2000.

FELBER, Gerald, »Historismus – Eklektizismus – Pluralismus« in: *Jeder nach seiner Fassung. Musikalische Neuansätze heute*. Herausgegeben von Ulrike Liedtke. Saarbrücken: Pfau, 1997, S. 57–64.

FISHER, John, »Entitling« in: *Critical Inquiry* 11 (1984), S. 286–298.

FRANKLIN, Margery B., BECKLEN, Robert C. und DOYLE, Charlotte L., »The Influence of Titles on How Paintings Are Seen« in: *Leonardo* 2 (1993), S. 103–108.

GARRATT, James, »Mendelssohn and the rise of musical historicism« in: *The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Herausgegeben von Peter Mercer-Taylor. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2004, S. 55–70.

GROSSBACH, Jan, *Das Harmonium*. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1991.

—, Art. »Harmonium« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm-Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 210–227.

GERLACH, Sonja, *Sigfrid Karg-Elert. Verzeichnis sämtlicher Werke*. Frankfurt/M., 1984.

GUNTERMANN, Guido, »Zum Wandel der Klangästhetik, der Funktion und der Bewertung des Harmoniums« in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines ›historischen‹ Musikinstrumentes*. Herausgegeben von Christian Ahrens und Gregor Klinke. Frankfurt/M.: Bochinsky, 1996, S. 38–57.

HARTMANN, Günter, *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*. Bonn: Orpheus, 2002.

—, *Karg-Elerts Harmonologik. Vorstufen und Stellungnahmen*. Bonn: Orpheus, 1999.

KABISCH, Thomas, Art. »Impressionismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm-Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 526–535.

KARG-ELERT, Sigfrid, *Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme*. Op. 91, 2 Bde. Berlin: Carl Simon, 1911.

—, *Elementar-Harmonium-Schule*. Op. 99, Berlin, 1914.

—, »Orgel und Harmonium« in: *Musiktaschenbuch. Für den täglichen Gebrauch*. Herausgegeben von Walter Niemann. Leipzig: Steingräber, 1905, S. 273–301.

—, »Das Harmonium und die Hausmusik« in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 7 (1906), S. 575–578.

—, »Wie ich zum Harmonium kam« in: *Der Harmoniumfreund*. Bd. 1, 1927, S. 4–5.

—, *Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums. Ein Dispositions-vorschlag*. Berlin: Simon, 1908.

—, *Das Moderne Kunstharmonium. Eine Plauderei*. Berlin, 1910.

—, »Sigfrid Karg-Elert. Aus seinem Leben und Schaffen. Eine Autobiographie.« in: *Die Ähre*, 1915, Reprint in: HARTMANN, Günter, *Karg-Elerts Harmonik. Vorstufen und Stellungnahmen*. Bonn: Orpheus, 1999.

—, [alias AVRIL, Hanns] *Kompositions-Verzeichnis der erschienenen oder demnächst erscheinenden Werke von Sigfrid Karg-Elert*. Berlin, 1908.

—, [alias DR. BERGK, Ottmar] »Sigfrid Karg-Elert. Eine Skizze von Dr. Ottmar Bergk« in: *Schwarzwälder Bote* vom 21.09.1920, Reprint in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft*, Bd. 4 1989, S. 17–18.

KRUMMACHER, Friedhelm, Art. »Historismus« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Band 4: Hamm-Kar. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 1996, Sp. 342–352.

—, »Auseinandersetzung im Abstand: Über Regers Verhältnis zu Bach« in: *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*. Herausgegeben von Susanne Shigihara (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Bd. 10). Wiesbaden u.a.: Breitkopf und Härtel, 1993, S. 11–39.

LEDER, Helmut, CARBON, Claus-Christian und RIPSAS, Ai-Leen, »Entitling Art: Influence of Title Information on Understanding and Appreciation of Paintings« in: *Acta Psychologica* 121 (2006), S. 176–198.

LEVINSON, Jerrold, »Titles« in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985), S. 29–39.

LUDWIG, Klaus-Uwe, »Wer ist Sigfrid Karg-Elert?« in: *Der Kirchenmusiker* 34/1983, S. 172–177 UND: 35/1984, S. 12–21.

MICHEL, Johannes M., »Sigfrid Karg-Elert und Max Reger« in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 240–246.

—, »Günter Hartmann: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert. Inaugural-Dissertation, Bonn 1985, Zwei Bände, 921 Seiten« in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft*, Jg. 1, 1986, S. 19–35

MÜHLENHAUS, Dirk, »Portraits. 33 Stilstudien von Palestrina bis Schönberg«, op. 101. *Ein Kompositionszyklus von Sigfrid Karg-Elert für das Kunstharmonium*. MA Universität Bonn, 2003.

MUTHESIUS, Stefan, Art. »Eclecticism« in: *The Dictionary of Art* herausgegeben von Jane Turner. Band 9: Diploma–Egypt. London: Macmillan, 1996, S. 703–705.

PALMER, Christopher, *Impressionism in Music*. London: Hutchinson, 1973.

PASLER, Jann, Art. »Impressionism« in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. Herausgegeben von Stanley Sadie. Band 12: Huuchir–Jennefelt. London: Macmillan, 2001, S. 90–94.

PETERSEN, Greg, »Titles, Labels and Names: A House of Mirrors« in: *Journal of Aesthetic Education* 40 (2006), S. 29–44.

PINKNEY, Edward M., »Reger – Expressionist, Karg-Elert – Impressionist?« in: *Musical Opinion*, 1973, S. 255–259.

RISE, Harald, »Max Regers og Sigfrid Karg-Elerts orgelmusikk: En sammenlignende stilstudie« in: *Studia musicologica Norvegica*, 32 (2006), S. 87–104.

RICHLI, Mark, »Sigfrid Karg-Elerts Schul- und Etüdenwerke für Harmonium« in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft*, Jg. 8 1995–1996, S. 96–107.

RUPP, Emile, »Sigfrid Karg-Elert und das Harmonium« in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 9, 1908, S. 24–36, 90–92, 146–147.

SCEATS, Godfrey, *A Guide to the Organ and Harmonium Works of Karg-Elert*. Orpington, 1940, Reprint, Burgh le Marsh, 2010.

—, [zus. mit KARG-ELERT, Sigfrid] »The Organ Works of Sigfrid Karg-Elert« in: *The Musical Times* 68 (1927), S. 832–835.

SCHENK, Paul, *Sigfrid Karg-Elert. Eine monographische Skizze mit vollständigem Werkverzeichnis*. Leipzig: Radelli & Hille – Berlin: Carl Simon, 1927.

SCHRÖDER, Gesine, »Farb-Ton-Figuren: Visuelles in der Musiktheorie und im Harmoniumwerk Karg-Elerts« in: FONTAINE, Susanne u.a. (Hrsg.): *Töne, Farben, Formen: Über Musik und die bildenden Künste – Festschrift Elmar Budde zum 60. Geburtstag*. Laaber: Laaber-Verlag, 1995, S. 195–202.

SCHUBART, Ludwig (Hrsg.), *Christian Friedrich Daniel Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: Degen, 1806.

SEGNITZ, Eugen, *Carl Reinecke*. Leipzig: Hermann Seemann Nachf., 1900.

SEIBERLING, Grace, Art. »Impressionism« in: *The Dictionary of Art*. Herausgegeben von Jane Turner. Band 15: Hungary–Iran. London: Macmillan, 1996, S. 151–158.

SOUSSLOFF, Catherine, Art. »Historicism in Art History« in *Encyclopedia of Aesthetics*, herausgegeben von Michael Kelly. Band 2: Derr–Japa. New York u. Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 407–412.

STALLSMITH, John A., *Impressionist organ music of Sigfrid Karg-Elert*. D.Mus.A. University of Alabama, 1993.

STRODTHOFF, Jörg, Art. »Karg-Elert« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil Band 9: Him–Kel. Kassel u.a.: Bärenreiter – Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, 2003, Sp. 1494–1498.

STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz, »L'influence de Debussy: Autriche et Allemagne« in: *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*. Colloques internationaux du CNRS No. 519. Paris 1965, S. 241–261.

VEHLOW, Gero C., *Studien zur Geschichte der Musik für Harmonium*. Herausgegeben von Dietrich Kämper (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 203), Kassel, 1998.

VERDIN, Joris, »The aesthetic principles of the harmonium: The essence of expression.« in: *GOArt Research reports*. 3 (2002), S. 141–158.

WEYER, Martin, »Deutsche Orgelmusik des fin de siècle« in: *Ars Organi* 28 (1980), S. 150–156.

WIORA, Walter, »Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik« in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*. Hg. von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14). Regensburg: Gustav Bosse, 1969, S. 299–327.

WOLLINGER, Alwin, »Notizen zu Sigfrid Karg-Elert« in: *Visionen und Aufbrüche: Zur Krise der modernen Musik 1908–1933. Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik MHS Freiburg*, Bd. 5, herausgegeben von Günther Metz. Regensburg: Gustav Bosse, 1994, S. 365–370.

YOUNG, Stephen Edward, *The organ Works of Sigfrid Karg-Elert*. Diss. University of North Carolina, 1968.

Art. »Historicism« in: *The Dictionary of Art*. Herausgegeben von Jane Turner. Band 14: Habsburg–Hungary. London: Macmillan, 1996, S. 580–581.

Verwendete Notenausgaben

KARG-ELERT, Sigfrid, *Passacaglia es-Moll. (Variationen über einen ostinaten Bass)*, op. 25. Berlin: Carl Simon, 1905, Pl.-Nr.: C.S.2949.

—, *Partita D-Dur*, op. 37. Berlin: Carl Simon, 1905, Pl.-Nr.: C.S.2957^I – C.S.2957^{VIII}.

—, *Phantasie und Fuge D-Dur*, op. 39. Berlin: Carl Simon, 1905, Pl.-Nr.: C.S.2959.

—, *Zweite Sonate b-Moll*, op. 46. Berlin: Carl Simon, 1913, Pl.-Nr.: C.S.3279.

—, *Renaissance. Stücke im alten Stil für Kunstharmonium*, op. 57. Berlin: Carl Simon, 1920, Pl.-Nr.: C.S.3410.

—, *Impressionen. Zwölf Stücke für Harmonium*, op. 102. Leipzig: C. F. Peters, 1914, Pl.-Nr.: 9901.

—, *Sieben Idyllen*, op. 104. Leipzig: C. F. Peters, 1953, Pl.-Nr.: 10464.

Weiterführende Literatur zur Thematik der Arbeit

ALLIHN, Max, *Wegweiser durch die Harmoniummusik*. Berlin: Simon, 1894.

GAUL, Harvey B., »Bonnet – Bossi – Karg-Elert. Three Aperçus« in: *The Musical Quarterly* 4 (1918/3), S. 353–364.

GRACE, Harvey, »The Karg-Elert Festival: A Talk with the Composer.« in: *The Musical Times* 71 (1930), S. 501–504.

HARTMANN, Günter, »Partita Retrospektiva. Zur Biographie Sigfrid Karg-Elerts« in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 3 (1987), S. 25–32.

HARTMANN, Ludwig, *Das Harmonium*. Leipzig: Voigt, 1913.

HAYDEN, Andrew, »Karg-Elert and the Art of Registration.« in: *The Musical Times* 128 (1987), S. 649–653.

KALISCH, Volker, »Zum Verhältnis von Analyse und Musiktheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts« in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 5, Laaber: Laaber-Verlag, 1996, S. 119–130.

KAMES, Stefan; *Die Kompositionen und Lehrwerke Sigfrid Karg-Elerts für das Harmonium*. Staatsexamensarbeit Musikhochschule Köln, 1985.

MICHEL, Johannes M., *Karg-Elert-Bibliographie* [Schriftenreihe der Karg-Elert-Gesellschaft 1]. München: Strube, 2001

ORD-HUME, Arthur W. J. G., *Harmonium. The History of the Reed Organ and its Makers*. Newton Abbot u. London: David & Charles, 1986.

RICHLI, Mark, »Das Kunstharmonium und seine Bedeutung für Karg-Elert« in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft*. Jg. 6 1991–1992, S. 5–10.

SCHENK Paul, »Karg-Elerts polaristische Harmonielehre« in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: 1966, S. 133–62.

SCHINKÖTH, Thomas (Hg.), *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler. Die Referate des Kolloquiums der Karg-Elert-Gesellschaft in Leipzig vom 1. bis 3. November 1996*. Hamburg: von Bockel, 1999, S. 32–35.

—, »Annäherung und Widerspruch. Grieg-Rezeption im Schaffen Karg-Elerts« in: *Die Musikforschung* 47 (1994), S. 24–42.

STOCKMEIER, Wolfgang, »(Non) sempre semplice. Über Werktitel und Spielanweisung bei Karg-Elert« in: *Musik und Kirche* 53 (1983), S. 291–292.

UHLMANN, Ekkehard; *Deutschsprachige Harmoniumschulen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Diss. Universität Koblenz, 1997.

WOLLINGER, Alwin, *Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)*. Frankfurt/M.: Haag & Herchen, 1991.

Zusammenfassung – Abstract

Die meisten, wichtigsten und auch heute meistrezipierten Werke Sigfrid Karg-Elerts (1877–1933) entstanden für die Orgel. Dennoch wandte er sich in früheren Jahren seines Schaffen mit großem Engagement auch dem Harmonium in Form von Kompositionen zu. Auch wenn diesem Instrument größere Erfolge und nachhaltige Präsenz in der Kunstmusik über weite Strecken verwehrt blieben, nahm es doch für das – zumeist häusliche – Musikleben eine bedeutende Position ein.

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit Karg-Elerts Perspektive auf das Instrument sowie einer Auswahl daraus resultierender Kompositionen auseinander. Anhand der Werktitel und des bisherigen Forschungsstandes zum Œuvre des Komponisten liegen die Fragen nach stilistischem Eklektizismus, musikalischem Historismus und Impressionismus in den Stücken besonders nahe. In kurzen Analysen wird gezeigt, wie Karg-Elert Gattungen, Formen und Sujets wählte und für das Harmonium kompositorisch umsetzte. Neben seiner historisch orientierten, aber durchaus integrativen und stilpluralistischen Zugangsweise stellt sich auch die idiomatische Verwendung von Harmonik als besonderes Charakteristikum seines Schaffen dar. Abschließend erfolgt eine Diskussion dieser Erkenntnisse vor dem Hintergrund ästhetischer Postulate an Karg-Elerts Musik wie auch der Bedeutung des Harmoniums im Hausmusikwesen.

.....

Most of Sigfrid Karg-Elert's (1877–1933) compositions, which are still part of contemporary repertoire, have been written for church organ. Additionally he was very involved in writing music for harmonium (reed organ) during his early years of composing. Albeit the harmonium never could sustainably succeed in serious art music, at least it had considerable importance for amateur musicians and house concerts.

The present thesis aims to review Karg-Elert's point of view towards the harmonium and provides a discussion of selected compositions. Based on their titles as well as previous research on the composer's works, questions for stylistic eclecticism, musical historicism and impressionism in Karg-Elert's compositions arise. His choice of musical forms and genres and their compositional realization will be explained by short analyses. Karg-Elert's stylistically integrative and pluralistic, but in general historically informed, method proves to be a characteristic trait of his compositional work as well as his idiomatic use of harmony. Finally these results are discussed against the background of previous and recent aesthetic demands towards Karg-Elert's music and amateur harmonium musicians as its target group.

Curriculum vitæ

Persönliche Daten:

Name: Hümmer
 Vornamen: Christoph Siegfried
 Geburtsdatum/-ort: 12. Oktober 1983, Bamberg (D)

Schulischer und beruflicher Werdegang:

- 1990–1994 Besuch der Volksschule in Zapfendorf.
- 1994–2001 Besuch des Franz-Ludwig-Gymnasiums (humanistisches Gymnasium) in Bamberg.
- 2001–2003 Besuch des E.T.A.-Hoffmann-Gymnasiums (musisches Gymnasium) in Bamberg; mit bestandener Abiturprüfung im Juni 2003 beendet.
- 2003–2007 Ausbildung zum Orgel- und Harmoniumbauer in der Orgelbauwerkstätte Thomas Eichfelder, Bamberg; mit erfolgreicher Gesellenprüfung im Januar 2007 beendet.
- 2004–2006 Fortbildung zum Managementassistenten (HwK), mit Bestehen der Fortbildungsprüfung an der Handwerkskammer Stuttgart im Mai 2006 beendet.
- 2007–2010 als Orgel- und Harmoniumbauer in der Orgelbauwerkstätte Thomas Eichfelder, Bamberg, tätig (seit Studienbeginn in Wien belief sich die Tätigkeit auf die vorlesungsfreie Zeit).
- seit X/2007 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
 Freie Wahlfächer: Politikwissenschaft, Musikwissenschaft (vertiefend).

IV/2009	Erste Diplomprüfung (Musikwissenschaft) »mit Auszeichnung bestanden«.
III–VII/2010	Tutor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (Lehrstuhl für Systematische Musikwissenschaft; LV: »Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II«).
IX–XII/2010	Werkvertragsnehmer zur Erschließung und Katalogisierung des Archivs des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien.
IX/2011	Werkvertragsnehmer am Haus der Musik, Wien; als Assistent in der Realisierung von NAMADEUS, einer KV 516f nachempfundenen multimedialen Museumsinstallation, tätig.
X/2011–I/2012	Tutor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (Lehrstuhl für neuere historische Musikwissenschaft; LV: »Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken«).
III–VI/2012	Tutor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (Lehrstuhl für neuere historische Musikwissenschaft; LV: »Einführung in die Musikwissenschaft II«).
VI–X/2012	Werkvertragsnehmer zur Erschließung und Katalogisierung des Archivs des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Gefördert durch das Leistungsstipendium der Universität Wien, gemäß Studienförderungsgesetz (StudFG), für das Studienjahr 2010/11

Publikationen:

»Lars von Triers »Ring«-Inszenierung für die Bayreuther Festspiele 2006« in: *Anwesenheitsnotiz. Studentische Zeitschrift für Geistes- und Kulturwissenschaften*. Jg. 1 (2010) Nr. 1, S. 29–49.

»Die Klassik« – Eine Epochale Schwelle?« in: *Musicologica iuvenis. Online-Schrift für Junge Musikwissenschaft in Österreich*. Nr. 2 (2012), S. 22–45.

Sonstiges:

Beitrag »Harmonium« für das *Ö1-Musiklexikon* des Österreichischen Rundfunks (ORF) (Sendung im Februar 2013).

Diverse Programmheftbeiträge für *ORGELockenhaus 2012*.

