

Booklettext Grand Piano 784

Ferdinand Pfohl (1862–1949)

Strandbilder. Für Piano zu zwei Händen op. 8 (1892) | Strand Scenes

1. Meeresleuchten – Wellenjagd | Ocean-gleaming – Sporting-billows
2. In den Dünen | On the Downs
3. Haide-Idyll | An Idyll of the Heath
4. Auf dem Friedhof der Namenlosen | By the Graves of the Unknown
5. Taat-jem-Glaat (Tal der Küsse) | The kissing-grove
6. Friesische Tanzscene | A Friesic dancing-scene

Suite élégiaque. Cinq Morceaux pour Piano op. 11 (1894)

1. Prélude
2. Elégie
3. Moment musical
4. Scherzo bohémien
5. Fantaisie russe

Hagbart. Nordische Rhapsodie nach einem Thema von E. Grieg (1882)

Ferdinand Pfohl war vor allem aufgrund seiner langjährigen Wirkungszeit als Musikkritiker der *Hamburger Nachrichten* bekannt. Doch Pfohl war nicht nur Musikschriftsteller, sondern auch Komponist, wenngleich der Komponist in Pfohls Leben zunehmend hinter den Kritiker und Schriftsteller zurücktreten musste. Bei vielen autobiographischen Zeugnissen Pfohls schimmert deshalb eine gewisse Sehnsucht nach unerfülltem Künstlertum durch. Anekdotenreich schildert er 1932 in der *Zeitschrift für Musik*, wie er Musikkritiker wurde, und berichtet von dem „durchschlagenden Erfolg“ seines kompositorischen Opus 1, der heute verschollenen sinfonischen Dichtung *Die Apsarase*, die er durch Vermittlung des Liszt-Schülers Arthur Friedheim 1887 mit dem Orchester der Weimarer Hofoper in Leipzig aufführen konnte. Oscar Paul, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, nahm ihn daraufhin unentgeltlich als Theorieschüler auf, doch bald musste Pfohl zu dem resignativen Schluss kommen, „daß man vom Komponieren nicht leben kann.“ Oscar Paul habe ihn daraufhin an das *Leipziger Tageblatt* vermittelt, für das er fortan Besprechungen über die zahlreichen Chorkonzerte in der Stadt, bald auch über die Konzerte im Gewandhaus und über Opernaufführungen lieferte. Die steile Laufbahn zu einem der angesehensten Musikkritiker Deutschlands begann.

Er beschreibt diesen Schritt mit einem Augenzwinkern und dem ironischen Tonfall, der vielen seiner Schriften zugrunde liegt. Aber auch Wehmut dürfte hinter dieser Entscheidung gestanden haben, denn in den 1890er Jahren war mit dem Komponieren noch lange nicht Schluss. 1905 schreibt er an den Kritikerkollegen Richard Batka: „Für mich, der ich mit dem öden Stigma des ‚geistreichen Musikkritikers‘ herumlaufe, der ich das Beste in mir verbergen, ja verschütten muß, der ich mich seit langen Jahren einer vollständigen Theilhahmslosigkeit und einer ironischen Höflichkeit als schaffender Musiker preisgegeben sehe, so daß ich es längst aufgegeben habe, auch nur den Versuch zu machen, einiges Interesse für meine Production zu erwecken, für mich kam Ihr Brief wahrhaft wie ein Manna. Haben Sie herzlichsten Dank für Ihre Sympathie und Ihre Theilnahme u. seien Sie überzeugt, daß jeder Versuch, den Sie mit meiner Musik wagen, für mich eine Hoffnung und eine Ermuthigung bedeutet, deren ich dringender bedarf, als Sie denken können.“

Aus demselben Jahr ist auch ein Brief Pfohls an Engelbert Humperdinck erhalten, in dem sich der innere Zwiespalt der nicht ausgelebten Künstlerseele nahezu komisch ausdrückt. In dem Schreiben ersucht er Humperdinck um Ratschläge zur Erlangung eines Professorentitels, den er für seine gesellschaftliche Stellung in Hamburg zu benötigen meint. Dieser werde in Hamburg aber nur Lehrern

an höheren Schulen verliehen, nicht aber Künstlern wie etwa in Bremen oder Lübeck. Das würde ihm aber auch wenig nützen, denn: „[...] Motetten habe ich auch keine gemacht. Heiliger Sebastian! Und Fugen keine mehr geschrieben, seit ich der Fuchtel meines Lehrers, Oscar Paul, in Leipzig entwachsen bin. Ist das nicht brav, pardon, ein Jammer? Ach wenn Sie wüssten, wie fröhlich geknickt ich über diesen Mangel bin!“

Pfohl selbst wandte kaum Energie für die Beförderung seiner Werke auf, ja verhinderte sie sogar, um als Musikkritiker nicht in Rollenkonflikte zu gelangen. Gustav Mahler hatte bekanntlich in Hamburg etlichen heftigen publizistischen Angriffen standzuhalten. Nachdem Pfohl aus künstlerischer Überzeugung immer wieder in seinen Artikeln für ihn eingetreten war, bat ihn Mahler 1896 mehrfach darum, Pfohls *Meer-Symphonie* aufführen zu dürfen. Doch Pfohl lehnte immer wieder rundweg ab: Um keinen Preis sollte der Eindruck aufkommen, dass das Werk nur aus Dankbarkeit Mahlers gegen ihn aufgeführt würde. Genau diesen Vorwurf handelte sich schließlich Arthur Nikisch ein, als er zwei Jahre später Pfohls Tanzgedicht *Graziella* (später umbenannt in *Eine Ballettszene für grosses Orchester*) in Berlin im Rahmen eines Philharmonischen Konzertes aufführte. Der Kritiker Otto Lessmann unterstellte einen Akt der „Gefälligkeit“ für die guten Kritiken Pfohls über Nikisch. Dieser erwiderte, „dass er nie ein Stück aufführen würde, was ihm nicht gefalle, selbst wenn es von seinem besten Freund stamme“, und führte das Stück prompt noch einmal im Leipziger Gewandhaus auf. Pfohl jedoch hatte von solchen Vorwürfen genug und bat Nikisch, endgültig von Aufführungen seiner Werke abzusehen.

Wie ist es zu diesem biographischen Dilemma gekommen? Pfohl wurde 1862 geboren, verlebte eine musikalische Kindheit und Schulzeit im böhmischen Elbogen an der Eger und war nach dem Abitur am Benediktinergymnasium im nordböhmischen Braunau im Besitz „gediegener humanistischer Bildungsgrundlagen.“ Zunächst begann er 1881 auf Drängen des Vaters ein Studium der Rechtswissenschaften in Prag, doch kurz danach scheint es eine Art Erweckungserlebnis gegeben zu haben, wie er anlässlich seines 80. Geburtstags schilderte. Bei der ersten *Parsifal*-Aufführung in Bayreuth nach Wagners Tod 1883 hörte Pfohl im Augenblicke höchster Ergriffenheit „eine ferne Stimme“ zu ihm sagen: „Du gehörst der Musik, einzig und allein der Musik, und die Musik gehört Dir; sie ist Dein Blut, Deine Seele...“

In Prag nahm Pfohl noch an Wagner-Aufführungen mit, was er kriegen konnte, obwohl er ansonsten kein gutes Wort über den Zustand des dortigen Musiklebens übrig hatte, floh aber im Herbst 1885 vor dem Einfluss seines Elternhauses in die Musikmetropole Leipzig, um sich dort an der philosophischen Fakultät der Universität einzuschreiben. Dann führte ihn die oben geschilderte Aufführung seiner Sinfonischen Dichtung *Die Apsarase* zum Studium der Musik und Komposition bei Oscar Paul, dem er vier Jahre lang als Famulus diente. Leipzig war auch die Stadt, in der Pfohl die ersten festen Freundschaften zu großen Künstlern und Wissenschaftlern seiner Zeit knüpfte, darunter der etwa gleichaltrige Ferruccio Busoni, der böhmische Landsmann und Komponist Hans Sitt, der Pianist, Komponist und spätere Herausgeber eines epochalen Klavier-Lexikons Adolf Ruthardt, der Thomaskantor Wilhelm Rust, Hermann Kretzschmar, der Begründer der Hermeneutik in der Musik, Universitätsmusikdirektor und u.a. Verfasser eines unglaublich enzyklopädischen *Führers durch den Konzertsaal* – und schließlich Edvard Grieg, der auch nach seinem Studium ein häufiger Gast in Leipzig war und der von sich aus den Kontakt zu Pfohl wegen dessen kenntnisreicher Kritiken suchte.

So war Ferdinand Pfohl durch sein Studium in die missliche Lage gekommen, sowohl in Musik als ausübender Kunst als auch im Schreiben und Denken *über* Musik talentiert und ausgebildet gewesen zu sein. Doch da sein Vater seit dem Abbruch des Jura-Studiums jede finanzielle Unterstützung verweigerte, musste Pfohl seinen Lebensunterhalt in Leipzig gänzlich auf eigene Faust bestreiten. Das gelang ihm nach einem halben Jahr Darbens durch die Unterstützung wohlmeinender Freunde und

schließlich durch die Tätigkeit als Rezensent für das *Leipziger Tageblatt*. Die Notwendigkeit zur wirtschaftlichen Eigenständigkeit drängte ihn somit, den Beruf des Musikkritikers und -schriftstellers für unbestimmte Zeit zu erwählen. Aber das Dilemma blieb: Pfohl komponierte in beschränktem Maße, aber mit Muße weiter, während alles Schreiben lediglich zum Brotberuf wurde, zur „Kuh, die mich mit Milch und Butter zu versorgen hatte“.

1892 wurde ein Wendejahr im Leben Pfohls. Am 31. August war in Hamburg der angesehene Musikkritiker Dr. Paul Mirsch mit nur 37 Jahren der Cholera zum Opfer gefallen. Seine Stellung als Redakteur im Feuilleton der *Hamburger Nachrichten* wurde daraufhin durch Empfehlung keines Geringeren als Hans von Bülow an Pfohl herangetragen. Pfohl stellte sich mit einem kurzen Bewerbungsschreiben beim Verleger Dr. Emil Hartmeyer vor und erhielt neben dessen Zusage sogleich einen Vertrag mitgeschickt. Dieser war mit 9.000 RM großzügig dotiert – das entsprach dem Gehalt Carl Mucks als GMD an der Berliner Hofoper – enthielt aber auch ein reichhaltiges Arbeitspensum: Er hatte über sämtliche Konzerte und musikalischen Produktionen sowie alle Uraufführungen, Neueinstudierungen, Gastspiele und besonderen Aufführungen am Stadttheater in Hamburg zu berichten, ferner Besprechungen über die Uraufführungen an auswärtigen Bühnen zu liefern und Rezensionen über eingesandte Bücher über Musik und Jagd (denn Pfohl war passionierter Jäger!) anzufertigen sowie – bei fünf Wochen eigenem Jahresurlaub – Urlaubsvertretungen innerhalb der Redaktion zu übernehmen. Im Laufe der Jahre konnte er seine Aufgaben auf das Gebiet der Musikkritik beschränken, aber es blieb eine gewaltige schriftstellerische Produktion, über die er anlässlich seines 80. Geburtstags resümierte: „Vierzig Jahre lang widmete ich nun mein Wissen, mein Können, meine Begabung in unermüdlicher Tätigkeit wie den ‚Hamburger Nachrichten‘, so auch dem gesamten Musikleben Hamburgs, dem ein amüsischer Senat teilnahmslos gegenüberstand, während zahlreich die Großkaufleute waren, die es als Pflicht und Ehre betrachteten, Hamburgisches Musikleben: Oper und Konzert, Musikkultur, Hausmusik und ihre sorgsame Pflege zu fördern.“

Er schätzte die Zahl seiner großen Kritiken und Aufsätze im Laufe der Jahre auf bis zu 10.000, die sich u.a. auf 100 neue Opern und 80 lebende Komponisten bezogen, die Pfohl journalistisch begleitete, „unter ihnen Humperdinck, Busoni, Charpentier, Hindemith, Strawinsky, Debussy, Spinelli, Giordano, Franckenstein, Pfitzner, Schillings, Bruneau, Weingartner, Woysch, Klose, Puccini, d’Albert, Julius Bittner, Wolf-Ferrari, Brandt-Buys, Alexander Ritter, Siegfried Wagner, Waltershausen, Kienzl, Richard Strauß, dieser von allen der Bleibende unter den Vorüber-Gehenden...“ Hinzu kam seit 1889 die Leitung der „Hausmusik“-Beilage der Familienwochenschrift *Daheim* in Leipzig, in der Pfohl hunderte biographischer Skizzen aufstrebender Musikerinnen und Musiker veröffentlichte. Daneben schrieb Pfohl beachtenswerte Musikbücher, aber auch Kurioses und Merkwürdiges: Die Reisebeschreibung *West-Oestliche Fahrten. An Bord der „Prinzessin Viktoria Luise“*, *Höllenbreughel als Erzieher* oder auch *Quer durch Afrika. Wüsten- und Urwaldabenteuer eines Pianisten* (darin trifft er u.a. mitten in Afrika auf einen Richard-Wagner-Verband). Unter den musikalischen Schriften seien besonders seine *Bayreuther Fanfaren* mit ihren Fortsetzungen *Die Nibelungen in Bayreuth* und *Neue Bayreuther Fanfaren* genannt sowie *Mein Theater-Album* und *Die moderne Oper*, die als Opernführer schnell zu Standardwerken avancierten. Die weiteste Verbreitung unter seinen Musikbüchern fanden jedoch sicherlich seine Biographien über Richard Wagner und über Arthur Nikisch.

Vor dem Hintergrund seines Werdegangs wundert es nicht, dass Pfohl zu einem Kritikerpapst wurde, dessen Rang sich nicht auf vernichtende Polemik, sondern auf profunde Kenntnis der unterschiedlichen Rollen im Musikbetrieb stützte, und dessen Haltung vom Respekt gegenüber der Arbeit und den Anstrengungen der beteiligten Menschen getragen war. Pfohl hatte es als Kritiker nicht nötig, aufstrebende Künstler unangespitzt in den Boden zu rammen oder neben den eigenen keine anderen ästhetischen Ansichten im Komponieren zu dulden. Dazu verstand er das Handwerk und

kannte die Mühe, ja das Ringen, das dahinter steckt, nur allzu gut. Schließlich war ihm auch die Verantwortung, die er als Kritiker für den Werdegang junger Künstler hat, voll bewusst.

Trotz seiner umfangreichen schriftstellerischen Tätigkeit erhielt sich Pfohl ein ausgeprägtes Selbstverständnis als Musiker. Das zeigt die Vorrede zu seiner Abhandlung *Die moderne Oper* von 1894, in der er für sich in Anspruch nimmt: „Ein altes deutsches Sprichwort sagt, dass Jeder das Recht habe, von seinesgleichen gerichtet zu werden. Also: der Musiker vom Musiker. Ich stehe durchaus auf dem Standpunkt, dass ausschließlich der Musiker, der Tonkünstler im weiteren Sinne des Wortes, als der berufene musikalische Kritiker zu gelten habe“. Natürlich hat ihm dieser Anspruch heftige Kritik vonseiten der Rezensenten seines Buches – sicherlich allesamt keine Musiker in Pfohls Sinne – eingebracht, obwohl sich Pfohl in weiser Voraussicht gewünscht hatte: „Wie es der Musiker in mir war, der über die Musiker und die Kunst sprach, so wünsche ich, indem ich die Wohlthat des alten deutschen Sprichwortes für mich in Anspruch nehme, dass mein Buch die sämtlichen deutschen Nichtmusiker zwar lesen, dass aber nur die Musiker darüber sprechen, darüber richten mögen.“ Vermutlich ist die Forderung auch heute noch berechtigt: Denn schreiben nicht allzu viele Nichtmusiker über Musik?

Ein ähnliches Zeugnis über sein kompositorisches Selbstbewusstsein legte Pfohl in dem bereits erwähnten Brief an Richard Batka ab, in dem er seine 1901 entstandenen *Turballaden für hohe Singstimme und Klavier* op. 14 erwähnt: „Wenn Sie für die ‚Turballaden‘ mit dem Gewicht Ihres Namens im Kunstwart eintreten wollen, Himmel ja, das wäre eine That, die mich Ihnen auf das Stärkste verbinden müßte: um so mehr, als ich die feste Überzeugung von der Lebensfähigkeit und der Eigenkraft dieses Opus habe.“

Durch seine Stellung stand Pfohl in Beziehung zu etlichen musikalischen Weltberühmtheiten seiner Zeit, die ihn anlässlich eines Aufenthaltes in Hamburg aufsuchten oder brieflich Kontakt knüpften. Unter den zahlreichen Besuchern im Hause Pfohl waren Persönlichkeiten wie Giacomo Puccini, Fritz Busch, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Gustav Brecher, Arturo Toscanini und viele andere. Die rund 2600 Musikerbriefe, die an ihn gerichtet waren, schätzte Pfohl besonders hoch, darunter Zuschriften von Albert Schweitzer, Ermanno Wolf-Ferrari, Cosima, Siegfried und Eva Wagner, Engelbert Humperdinck, Ruggero Leoncavallo, Eugène d’Albert, Arthur Nikisch, Max Reger und Ferruccio Busoni. Auch mit Gustav Mahler – ein Böhme wie Pfohl – entwickelte sich in dessen Hamburger Jahren ein freundschaftliches Verhältnis, das jedoch abbrach, als Mahler 1897 Hamburg Richtung Wien verließ.

Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit kam 1908 die akademische Lehre hinzu, als Pfohl Mitdirektor des Vogt’schen Konservatoriums wurde, der Vorgängereinstitution der heutigen Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Dort unterrichtete er zunächst Musiktheorie und hielt später auch Vorlesungen in Musikgeschichte. Im Stil scheint sich sein Unterricht nicht groß von seinem literarischen Schaffen unterschieden zu haben. Anlässlich seines 25-jährigen Jubiläums am Konservatorium wird berichtet: „Akademischer Trockenheit abhold, ist Prof. Pfohl ein Redner von sprühender Lebendigkeit; Witz und Humor sichern seiner gemeinverständlichen Darstellung die spannende Wirkung. Seiner pädagogischen Tätigkeit widmet sich der 71jährige nach wie vor mit unermüdlicher Begeisterung.“

1914 erhielt er den erstrebten Titel eines „Herzoglich Anhaltinischen Professors“ ehrenhalber und 1923 verlieh ihm die Universität Rostock überdies die Ehrendoktorwürde in Anerkennung seiner musikschriftstellerischen Verdienste.

Der Rundfunk kam 1924 als journalistisches Medium zu Pfohls Tätigkeitsfeldern hinzu. Bis 1933 schuf er nun auch Radio-Vorträge, „deren nahezu endlose Reihe mit eindringlichen Schilderungen die

Richard Strauß-Orchesterwerke, dann aber auch die Musikgeschichte von J. S. Bach an, die Meisterwerke Beethovens und der Klassiker, Rich. Wagners, der Russischen Musiker durchleuchteten“.

Nach mehreren Umzügen innerhalb Hamburgs ließ sich Pfohl 1937 endgültig im Stadtteil Bergedorf nieder, wo einst Johann Adolf Hasse geboren wurde und wo Friedrich Chrysander unermüdlich für das Werk Georg Friedrich Händels eintrat. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts engagierte sich Pfohl zusammen mit anderen Musikerpersönlichkeiten für die Einrichtung einer Hasse-Gesellschaft, die schließlich 1910 gegründet wurde. 1926 trat er für den Bau eines Händel-Hasse-Festspielhauses ein, der aufgrund der wirtschaftlichen Verhältnisse in den 1920er Jahren nicht zustande kam. Im Alter unterstützte er die Arbeit der noch heute florierenden Hasse-Gesellschaft tatkräftig mit Vorträgen und rezensierte deren Konzerte. Pfohl starb am 16. Dezember 1949.

Pfohl berichtet, er habe seine musikalische Begabung wie sein Temperament von beiden Eltern gleichermaßen geerbt. „Magisch lockte“ es ihn, „unter den Flügel zu kriechen, auf dem der Vater phantasierte, oder: wenn er aus ‚Tannhäuser‘ oder ‚Lohengrin‘ Bruchstücke spielte.“ Als Kind wurde er selbst am Klavier ausgebildet, „technisch freilich mangelhaft“, was aber die erfolgreiche Teilnahme an Schülerkonzerten nicht hinderte. Über Pfohls weitere musikalisch-praktische Ausbildung und über seine Ambitionen als ausübender Künstler wissen wir wenig. Seine pianistischen Fähigkeiten waren für eine solistische Laufbahn offenkundig nicht ausreichend. Gleichwohl beherrschte er das Instrument so weit, dass er in seiner Lehrtätigkeit am Vogt’schen Konservatorium sämtliche Musikbeispiele aus Kammermusik, Sinfonie, Oratorium, Oper und Lied auswendig – mit Gesang – am Klavier vortragen konnte, wie das bei Musikwissenschaftlern der Vor-Schallplatten-Ära noch üblich war. Auch die vorliegenden Kompositionen Pfohls zeigen, dass er mit der Technik und den Möglichkeiten des Instrumentes bestens vertraut war.

Die musikalische Sprache von Pfohls Klavierzyklen ist in hohem Maße eigenständig und weist bemerkenswert frühe impressionistische Anklänge auf. Etwa parallel zur der Entwicklung der eigenen Klangsprache Debussys verwendet Pfohl ähnliche Techniken und zeigt sich an einigen Stellen deutlich seiner Zeit voraus. Seine Harmonik changiert zwischen Dur und Moll, ein tonales Zentrum scheint es nicht mehr zu geben. Bevorzugt treten Orgelpunkte, gerne auch in synkopierter Form auf, die von sequenzartigen Motiven überspielt werden, die harmonisch sehr frei gestaltet sind, teilweise modal gefärbt, teilweise nur aus Mixturklängen bestehend. Auf diese Weise werden Klangflächen erzeugt, während sich ein harmonischer Verlauf nicht mehr nachvollziehen lässt. Pfohl zeigt sich damit als Komponist, der in hohem Maße eigenständige Wege verfolgt und sich einer einfachen Einordnung in Schulen oder Strömungen entzieht. Dem Geist der Spätromantik entwachsend weist er weit über das 19. Jahrhundert hinaus und lässt sich am ehesten als einzelner Vertreter eines „nordischen Impressionismus“ beschreiben. Pfohl beweist, dass der vielfach behauptete pauschale Mangel an Originalität bei unbekanntem Komponisten keineswegs immer zutrifft.

Pfohl schrieb die *Strandbilder op. 8* im Jahr 1892 in Leipzig, wo sie auch im Verlag von Constantin Wild noch in demselben Jahr veröffentlicht wurden.

Bei der Widmungsträgerin Hedwig Freiberg (1872–1945) handelt es sich um die zweite Ehefrau des Mediziners und Mikrobiologen Robert Koch. Diese hatten sich etwa 1889 kennen gelernt und nach der Scheidung von Kochs erster Ehe 1893 geheiratet. Eine Verbindung von Pfohl mit Koch ist in der Familiengeschichte der Pfohls verbürgt: In den Dünen auf St. Peter Ording soll Pfohl Koch auf einer noch heute erhaltenen Oboe vorgespielt haben. Und im Familienbesitz ist ein Skarabäus, den Koch vom ägyptischen Vizekönig in Dankbarkeit für die Bekämpfung einer Epidemie erhalten haben soll und den dieser Pfohl schenkte. Zu einem ersten Zusammentreffen von Pfohl mit Koch – und damit

auch mit Freiberg – kann es beispielsweise im Herbst 1892 in Hamburg gekommen sein, als Robert Koch mit seiner Geliebten zur Untersuchung des Cholera-Ausbruchs in der Stadt weilte, der Pfohl seine Anstellung bei den *Hamburger Nachrichten* bescherte. Hedwig Freiberg war spätestens 1891 landesweit bekannt, als die deutsche Presse das Scheitern der Ehe Robert und Emmy Kochs aufmerksam verfolgte. Über ihre musikalischen Tätigkeiten ist nichts bekannt.

Die *Strandbilder* sind eng mit der *Meer-Symphonie* Pfohls verbunden, einer gigantischen symphonischen Phantasie, deren Partitur als verschollen gilt. Offenkundig dachte Pfohl bereits bei der Komposition des Klavierzyklus an eine spätere Orchestrierung. Aus den sechs Sätzen der *Strandbilder* schuf er fünf neue Symphoniesätze, in denen er – folgen wir den Zeitungskritiken – das thematische Material neu sortierte und einer meisterhaften Instrumentierung unterzog. Die neuen Titel der einzelnen Sätze variieren dabei teilweise in den Berichten.

Der erste Satz der *Meer-Symphonie*, der wohl anfänglich als Vorspiel fungierte und von Pfohl in seiner *autobiographischen Skizze* von 1942 mit dem Titel *Helgoland* bezeichnet wurde, ist wohl neu komponiert. Der zweite Satz wurde von Pfohl später *Dünenlandschaft* genannt und dürfte den Klaviersatz *In den Dünen* verarbeiten. Von dem dritten Satz *Im Spiel der Wellen* ist die Musik überliefert. Sie fußt auf der Klaviervorlage *Taat-jem-Glaat*. Die *Tragödie* gilt den „Namenlosen, den Toten der See“, und dürfte den entsprechenden Klaviersatz zur Vorlage haben. Das Finale *Friesische Rhapsodie* wurde von Pfohl später auch *Sylt* genannt und führt das *Heide-Idyll* und die *Friesische Tanzscene* in einen Satz zusammen. Aus den *Strandbildern* fand demnach allein der besonders pianistisch angelegte Satz *Meeresleuchten – Wellenjagd* keinen Eingang in die *Meer-Symphonie*.

Über die *Strandbilder* gibt es kaum überlieferte zeitgenössische Kritiken. Allein anlässlich der Veröffentlichung des Drucks heißt es wenig schmeichelhaft: „Der als geistreicher Kritiker bekannte Componist giebt uns mehr malerische als musikalische Musik in seinen sechs Sylter Strandbildern, deren einzelne Sätze er: ‚Meeresleuchten – Wellenjagd‘, ‚In den Dünen‘, ‚Heide-Idyll‘, ‚Auf dem Friedhof der Namenlosen‘, ‚Thal der Küsse‘ und ‚Friesische Tanzscene‘ benennt. Vieles darin aber ist grau in grau gemalt und die vorwiegende Chromatik, die langen Orgelpunkte, die harmonischen Härten, die vielen Synkopen wirken einigermaßen monoton. Es fehlt den Schildereien für unseren Geschmack an freundlichen Contrasten und Sonnenblicken. Nicht einmal im ‚Thal der Küsse‘ ging dem Autor die Sonne auf. Sein ‚Andante amoroso‘ geht mit gebundenen Schritten – den von ihm bevorzugten Synkopen – an den süßen Früchten vorbei, die dem Thal den Namen gaben.“

Ein weiteres indirektes Zeugnis über die *Strandbilder* gibt der Kritiker einer Aufführung der *Meer-Symphonie* am 13. Dezember 1898 durch das Winderstein-Orchester in Leipzig ab: „Das Stück [...] ist nicht von Haus aus in der Form komponiert worden, in der es heute vorliegt: es erschien zuerst unter dem Namen ‚Strandbilder‘ (bei Friedrich [!] Wild, hier) als Clavier-Suite; es handelte sich damals um eine Reihe nicht umfangreicher, aber sehr stimmungsvoller musikalischer Charakterbilder, die übrigens auch schon damals vom Componisten ‚im Geheimen‘ instrumentirt worden waren.“

Über eine Aufführung des Klavierzyklus selbst sind keine Kritiken auffindbar. Enthusiastisch äußern sich Pfohls Kollegen aber über die *Meer-Symphonie*. Die Uraufführung der beiden Sätze *Wellenspiele* und *Friesische Tanzscene* fand unter keinem Geringeren als Felix Mottl in Karlsruhe am 24. März 1897 statt. Die Kritik schwärmt: „Das sechste Abonnements-Konzert [...] brachte unter Felix Mottls wunderbar feinsinniger und temperamentvoller Leitung [...] als sehr interessante und mit lebhaftem Beifall aufgenommene Novität zwei Sätze aus einer Programm-Symphonie von Ferdinand Pfohl. Der als Kritiker und geistvoller Feuilletonist bekannte und geschätzte Autor erscheint mit seiner Manuskript-Symphonie ‚Das Meer‘ erstmalig als Tonsetzer von Bedeutsamkeit vor der größeren Oeffentlichkeit, und die geistvoll-lebendige Verarbeitung der teils friesischen Volksliedern

entnommenen, teils frei erfundenen sehr ausdrucksvollen Themen in den beiden hier zur allerersten Aufführung gelangten Sätze, sowie die äußerst moderne und wirksame Instrumentierung derselben haben es bedauerlich erscheinen lassen, daß hier vorläufig nur Fragmente aufgeführt worden sind.“

Die zahlreichen Kritiken über die Aufführungen in Karlsruhe und Leipzig hören in der Musik die Ironie und den Witz, die Pfohl auch als Schriftsteller auszeichnen. Als meisterhaft wird überdies immer wieder die brillante, farben- und nuancenreiche Instrumentation gelobt.

Kritiken über den Orchestersatz bemühen sich stets festzustellen, dass die Musik keine Kulissenmalerei betreibe und nichts äußerlich darstelle, sondern lediglich die innere Stimmung des Betrachters wiederzugeben versuche. Solche intellektuellen Verrenkungen, die dem Parteienstreit des 19. Jahrhunderts entwachsen sind, brauchen wir heutzutage nicht mehr nachzuahmen. Selbstverständlich enthält die Musik Pfohls zahlreiche bildhafte, darstellerische Elemente, die direkt dem dynamischen, naturhaften Geschehen nachempfunden und abgehört sind. Und selbstverständlich bleibt es nicht dabei und Pfohl verarbeitet diese Sinneseindrücke in musikalischer Form eigenständig weiter. Der erste Teil von *Meeresleuchten – Wellenjagd* betreibt Klangmalerei im besten Sinne. Einsame Oktaven auf Fis und ein unaufgelöster Sept-Non-Akkord eröffnen das Stück. Ein harmonischer Verlauf ist nicht feststellbar. Rasante 32tel-Ketten zeichnen Brandung nach und in sommernachtsträumerischer Brillanz deutet ein kaum noch als solches erkennbares Wechseltonmotiv das Meeresleuchten des Titels an, das aus dem Diskant des Klaviers oktavweise hinabsteigt und, geerdet durch die linke Hand, zur Ruhe im *ppp* findet. Auch in der folgenden, erweiterten Wiederholung des Motivs bleibt Fis der Zentralton, der nicht verlassen wird und der trotz allen Brausens und Aufbäumens der Fluten die unerschöpfliche Weite und die ewige Unveränderlichkeit des Meeres zu symbolisieren scheint. Das zweite Thema findet zur Orientierung eines harmonischen Zusammenhangs. Der Sept-Non-Akkord des ersten Themas wird zur Dominante und in h-Moll erhebt sich ein melancholisch-tänzerisches Thema über Akkordbrechungen in der linken Hand, das nach und nach gesteigert und vollgriffig ausgefüllt wird. Eine Dur-Variante des Themas bietet gewagte chromatische Rückungen, die den harmonischen Kontext gewaltsam aufbrechen. Nahezu clusterhaft wirken in der folgenden Überleitung die Akkorde, die sich über dem Orgelpunkt Fis langsam nach unten schrauben, um die Wiederkehr des ersten Themas vorzubereiten. Der variierten Wiederholung beider Themen folgt eine Coda.

Andante malinconico ist der zweite Satz *In den Dünen* überschrieben. In aller Klarheit treten typisch Pfohlsche Kompositionsmerkmale hervor: Lange Orgelpunkte und eine synkopische Begleitung in der linken Hand. Darüber ein Seufzermotiv, das abwärts und immer wieder aus neuer Höhe abwärts gleitet. Die Harmonik entwickelt sich schrittweise, mal diatonisch, mal chromatisch, ist aber funktional kaum zu beschreiben, mehr Farbe als Funktion. Aus dem Seufzermotiv lösen sich melancholische Achtelketten, die immer vollgriffiger werden. Orgelpunkte und Synkopenbegleitung bleiben unerbittlich und – melancholisch. Wahrscheinlich scheint hier Pfohl die Empfindungen eines einsamen Spaziergängers nachzuzeichnen, der von Ferne auf die Weite des Meeres blickt, dabei aber noch ganz seinen Gedanken und Sorgen verhaftet ist.

„(Nordisch)“ trägt das *Heide-Idyll* als Zusatz unter dem Titel. Und so erinnert das volkstümliche Thema durchaus wieder an Grieg. Charakteristisch sind die vielen Vorschlagsnoten, mit denen Pfohl das Thema umspielt, wobei die begleitenden Synkopen eine gewisse Entfremdung von dem rein volkstümlichen Duktus erzeugen. In der Mitte des Satzes steht eine kurze achttaktige Sequenz, in der das Sechzehntelmotiv des Themas stufenweise absteigend wiederholt wird, während die begleitende Harmonik ebenfalls stufenweise, aber ohne funktionalen Zusammenhang, mehr im Sinne einer Klangfarbe voranschreitet.

Der Satz *Auf dem Friedhof der Namenlosen* nimmt Bezug auf den „Friedhof der Heimatlosen“ auf Sylt, auf dem an Land gespülte, tote Seeleute begraben wurden, die nicht identifiziert werden konnten. Ihm ist ein Gedicht vorangestellt, das fälschlicherweise *Carmen Sylva* zugeschrieben ist, dem Pseudonym von Elisabeth von Wied (1843–1916), der dichtenden Königin von Rumänien. Diese hatte lediglich anlässlich eines Urlaubs auf Sylt in Auftrag gegeben, dass die letzte Strophe des Gedichts *Heimat für Heimatlose* des evangelischen Theologen Rudolf Kögel in einen Gedenkstein auf dem Friedhof eingemeißelt werde. Sie lautet:

*Wir sind ein Volk, vom Strom der Zeit
Gespült zum Erdeneiland,
Voll Unfall und voll Herzeleid
Bis heim uns holt der Heiland.
Das Vaterhaus ist immer nah,
Wie wechselnd auch die Lose.
Es ist das Kreuz von Golgatha
Heimat für Heimatlose*

Unklar ist, ob die Umwidmung der „Heimatlosen“ in „Namenlose“ ebenso einem Irrtum wie die Zuschreibung der Autorenschaft unterliegt oder bewusste Entscheidung Pfohls war. Mit der Tonart a-Moll und der Bezeichnung *Grave misterioso* schafft Pfohl eine düstere Grundstimmung. Durch die obligatorischen Synkopen und klare rhythmische Strukturen im zweiten Thema wird jedoch eine drängende Bewegung freigesetzt, die innere Zerrissenheit und Unruhe ausdrückt. Die gestrandeten namenlosen Seeleute haben keine Heimat gefunden und harren noch immer ihrer letzten Ruhe.

Das *Taat-jem-Glaat* (eigentlich Taatjem-glaat) bezeichnet eine Dünenschlucht bei Hörnum auf Sylt, die Liebespaaren als Rückzugsort diente. Der sylterfriesische Ausdruck (Taatj=Kuss; Glaat=Schlucht) wird von Pfohl mit *Thal der Küsse* übersetzt. Pfohl, der 1894 die gebürtige Wangeroogerin Alwine Rösing heiratete, war – wie das Sujet des ganzen Zyklus zeigt – ein begeisterter Nordseeurlauber. Er verfasste sogar das Vorwort zu einem *Führer durch das Nordseebad Sanct-Peter-Ording* (1911), wo er sich häufig aufhielt, und war regelmäßiger Gast auf Sylt. Möglicherweise hatte Pfohl ganz persönliche Erlebnisse bei der Komposition dieses Satzes im Sinne, den er mit *Andante amoroso* bezeichnete. – Kernzelle des Satzes bildet ein einfaches Motiv, das von der Quinte in zwei Achterschritten eine Terz nach oben beschreibt und zurück in die Quinte fällt. Die Umspielung dieses Zentraltons erinnert erneut an Grieg. Orgelpunkte und Synkopen bilden auch in diesem Satz die prägenden Elemente. Neben den Synkopen sorgt auch der ständige Wechsel von Achtelbewegungen in Melodie und Begleitung dafür, dass bis kurz vor Satzende jedes Achtel eines Taktes bewegt ist. Aus dem lieblichen *Cantabile* des Anfangs wird immer rauschhafter und vielstimmiger ein *Appassionato* erreicht, das nichts zu wünschen übrig lässt.

Volkstümlich kommt die *Friesische Tanzscene über ein Originalthema* daher. Das Thema wird innerhalb einer großen dreiteiligen Liedform unterschiedlichen Variationen unterzogen, verkürzt, erweitert, verarbeitet. Der bäuerlich-tänzerische Charakter wird anfangs unter der Anweisung *Presto giocoso, con fuoco* durch Betonungen auf der dritten Zählzeit im Dreiertakt hervorgehoben, die in friesischen Tanzweisen häufig vorkommen. Das Thema erscheint sodann in der linken Hand, flankiert von orgelpunkthaften Quintsextakkorden auf der Subdominante, wird fugiert, in einer sich steigernden Bewegung über einen chromatischen Bass geführt und schließlich mit einer großen Gegenbewegung zwischen linker und rechter Hand über eine Folge terzverwandter Akkorde (C-Es-G-B-g-G-C) abkadenziert. Der Mittelteil in g-Moll ist anfangs recht ruhig gehalten, doch im Verlauf bleiben die harmonischen Wege kühn: Über eine raffinierte chromatische Kadenz führt er von B-Dur nach d-Moll (B, F, H⁷/F, E, B⁷/E, Es, A⁷/Es, d), flicht kaum merklich, verspielt Quintfallsequenzen ein, moduliert das Thema noch einmal im Pianissimo über einen ausgedehnten Orgelpunkt C und verlangt schließlich

sechsstimmige Akkorde in der rechten Hand, bevor im Fortissimo die Wiederholung des A-Teils beginnt.

Die *Suite élégiaque* op. 11 ist das späteste Klavierwerk Pfohls und entstand vermutlich im Jahre 1894 in Hamburg. Im Oktober desselben Jahres wurde es im Verlag Fr. Kistner in Leipzig veröffentlicht. Über den Titel schreibt Pfohl in einem Brief vom 1. Februar 1949: „Die 5 Clavierstücke nannte ich ‚Deutsch‘: ‚Elegische Suite‘. Und diesen Titel hat der Verlag, wie immer, in das elegantere Französisch übersetzt, ‚modern‘ gemacht!!“ – Ob das auch für die Titel der einzelnen Sätze zutrifft, ist unklar.

Die einzelnen Sätze sind verschiedenen Damen aus Pfohls Bekanntenkreis gewidmet. Emilie Hartmeyer geb. Schäffer (*Prélude, Moment musical*; Lebensdaten 1827–1903) war die Ehefrau von Dr. Emil Hartmeyer, dem Chefredakteur der *Hamburger Nachrichten*. Clara Kretschmar geb. Meller (*Elégie*; 1855–1903) war eine britische Pianistin. Am Leipziger Konservatorium wurde sie von Carl Reinecke ausgebildet und war wie Pfohl Schülerin Oscar Pauls – allerdings nur bis 1873, sodass die Bekanntschaft mit ihm erst in Pfohls Studienzeit gefallen sein dürfte, als dieser mit ihrem Ehemann, dem Musikwissenschaftler, Dirigenten und damaligen Leipziger Universitätsmusikdirektor Hermann Kretschmar, in Kontakt kam. Anna (Maria Augusta) Rilke (*Scherzo bohémien*; 1853–1938) studierte wie Clara Kretschmar bei Carl Reinecke am Leipziger Konservatorium und schloss ihr Klavierexamen bereits 1870 ab. Sie verbrachte den Sommer 1874 bei Liszt in Weimar, entwickelte eine rege Konzerttätigkeit und trat u.a. regelmäßig mit den Gebrüdern Paul und Julius Klengel auf. Mit Rainer Maria Rilke war sie verwandt und zunächst mit dem Maler Moritz Treuenfels (1847–1881) und später mit dem Journalisten Julius Grosser verheiratet. Bei Ida Wiegand (*Fantaisie russe*) dürfte es sich um die Mutter des Archäologen Theodor Wiegand (1864–1936) handeln, die als Tochter des Fabrikanten Theodor Neizert Bendorf am Rhein entstammte und die ab 1874 in Wiesbaden lebte.

Die *Suite élégiaque* besteht aus einer Sammlung von Charakterstücken, die durch ihre Kompositionsweise und wiederkehrende motivische Elemente eine zyklische Einheit bilden. Kurze Kernmotive, Pendel- und Wellenbewegungen und eine zuweilen impressionistische, kadenzarme Harmonik, die über weite Strecken Schwebezustände eröffnet, bilden übergeordnete Merkmale der Suite, die den „elegischen“ Tonfall erzeugen. Trotz dieser kompositorischen Einheit tritt in einzelnen Sätzen dezidiertes Nationalkolorit hervor: Unverkennbar böhmisches und russisches in den letzten beiden Sätzen und nordisches in der *Elégie*.

Die Elegie bezeichnete ursprünglich eine Totenklage und wurde im 19. Jahrhundert auch überwiegend als solche aufgefasst. Interessanterweise haben sich auch zwei musikalische Weggefährten Pfohls intensiv mit der Elegie beschäftigt: Busoni, dessen elegischen Werke aber alle nach 1907 entstanden, und Grieg. Dessen *Zwei elegische Melodien* op.34 (1880) entstanden deutlich vor der *Suite élégiaque* und die *Sechs elegischen Gedichte von John Paulsen* op. 59 (1893/94) ungefähr gleichzeitig. Sie können deshalb äußere Anregung für die Komposition gewesen sein, haben aber ansonsten inhaltlich außer einem gewissen, aber sehr individuellen elegischen Tonfall nicht viel mit der Pfohlschen Komposition gemein.

Dem *Prélude* liegt ein zweitaktiges Motiv zugrunde, das in tiefer Lage in langsamem Tempo mit einer absteigenden Kette von Sexten beginnt, die im zweiten Takt mit einer einstimmigen aufsteigenden Linie in der linken Hand beantwortet wird. Das Sextmotiv wird im fünften Takt zu einer dreistimmigen Kette verdichtet, sodass Akkordfolgen entstehen, die zwischen Sextakkorden und Quartsextakkorden changieren. Dadurch entsteht ein eigentümlicher Mixturklang, der zuweilen an einen Fauxbourdon erinnert und durch das Fehlen eines Grundtones einen schwebenden Eindruck erweckt. Dieser Eindruck tritt verstärkt beim zweiten Thema auf, das aus einer langen Sequenz von

Quartsextakkorden über einem Quint-Orgelpunkt E-H besteht, wobei das H in synkopierten Vierteln der rechten Hand entgegenpulsiert. Nach einer Zwischenkadenz kehrt das erste Thema wieder, das nun jedoch nur in der rechten Hand erklingt, während die linke ganztaktig zwischen Cis und Gis pendelt. Das Thema wird in den folgenden Takten verdichtet und variiert. Schließlich tritt das zweite Thema mit seinen punktierten Achteln hinzu, wird jedoch mit dem Anfangsmotiv verwoben, das nun als aufsteigende, nicht als absteigende Tonfolge auftritt. Der punktierte Rhythmus wird vierstimmig ausgefüllt und die Intensität zum Fortissimo gesteigert. Das zweite Thema kehrt in ruhigem Tonfall zurück, diesmal durch markante Einwüfe in der linken Hand angereichert, wird anschließend in Cis-Dur wiederholt, bevor das erste Thema – ebenfalls nun in Dur – den Satz abschließt. Das Eingangsmotiv des Satzes ist zwar zweitaktig, besteht aber aus eintaktigen Kernmotiven, die eine dynamische Einheit für sich bilden. Auch das zweite Thema kommt in jedem zweiten Takt in einer halben Synkope regelmäßig zur Ruhe, bis es neuen Schwung nimmt. Durch diese Technik der kleinen Einheiten entsteht eine regelmäßige, ruhige Pendelbewegung, die an Satie erinnert, aber vom Charakter her ganz eigenständig ist.

Die *Elégie* zeigt die größten impressionistischen Anklänge innerhalb der Suite. Auch in diesem Satz, *Andante* beginnend, steht ein zweitaktiges Anfangsmotiv im Mittelpunkt. Das Motiv des ersten Taktes weist resignativ nach unten. Der zweite Takt antwortet mit einem wellenartigen Sextmotiv. Die versetzte Gegenläufigkeit der Motive bleibt charakterbildend für den Satz, sodass auch hier wie im ersten eine pendelartige Grundbewegung entsteht. Der Tonfall des Motivs im ersten Takt könnte in seiner Schlichtheit und in seiner nordischen Volkstümlichkeit, mit seiner gesanglichen Dreitönigkeit und der abschließenden Triole wieder einmal von Grieg sein. Die Harmonisierung geht jedoch gänzlich eigene Wege. Eine harmonische Entwicklung lässt sich nicht wirklich beschreiben. Der Satz ruht auf wechselnden, anfangs quintweise absteigenden, vier- bis achttaktigen Orgelpunkten (A, D, G, C, F), während das Thema darüber lediglich in unterschiedliche Klangfarben gleichsam „eingetaucht“ wird. – Ein belebtes, wellenartiges Zwischenspiel leitet zu einem scherzhaften *Allegro grazioso* im 3/4-Takt über, dessen tanzbare Schlichtheit immer wieder durch ein chromatisches Überleitungsmotiv in der linken Hand gestört wird. Beinahe an Jazz erinnernde Quintfallsequenzen mit großen Septakkorden führen zu den wellenartigen Unisono-Läufen des Zwischenspiels. Die Weiterverarbeitung der Motive des *Allegros* über Orgelpunkte und Sequenzen mündet in ein *Pomposo*, das das Wellenmotiv in der linken Hand mit dem Anfangsmotiv des *Andante* verbindet. Der Tonfall wird verhaltender, der Puls beruhigt sich bis zu einem achttaktigen *Lento*, das als Überleitung zu einer Reprise des ersten Themas dient. Dieses tritt ebenso verkürzt auf wie das sich anschließende *Allegro grazioso*, bis das Anfangsmotiv *Molto tranquillo* und – wie im ersten Satz – in Dur statt in Moll wiederkehrt. Es wird von Akkordbrechungen in der linken Hand begleitet, die aus dem Wellenmotiv hervorgegangen sind. Diese Passage mündet in einer siebentaktigen Überleitung, die am weitesten über das Werk und seine Zeit hinausweist und stilprägende Elemente des Impressionismus vorwegnimmt: Dem Anfangsmotiv in Dur wird eine Begleitung unterlegt, die sich gar nicht mehr funktional beschreiben lässt. Es besteht nur noch aus Quintsextakkorden zunächst über A, dann über D, die verschoben werden. Es gilt nur noch die Klangfarbe des Akkords, aber er erfüllt keine Funktion mehr und weist in keine Richtung. Abschließend wird das Anfangsmotiv erneut mit einer verlangsamten Begleitung über unterschiedlichen Orgelpunkten in verschiedene Klänge getaucht.

Auch dem dritten Satz *Moment musical* liegt ein eintaktiges Anfangsmotiv zugrunde, das ähnlich wie in den vorigen Sätzen durch die stete Wiederkehr der gleichen rhythmischen und dynamischen Struktur – Achtelketten in der rechten und jambischer Rhythmus in der linken Hand – eine fortlaufende Pendelbewegung erzeugt. Überdies erinnert die Folge von Sext- und Quartsextakkorden in der rechten Hand an das zweite Thema des ersten Satzes. Anders als in den vorigen Sätzen ändern sich die Harmonien taktweise, vermeiden aber einen kadenzhaften Fortschritt und bleiben dadurch

schwebend und ziellos mäandernd. Chromatische Durchgänge in der rechten Hand und eine Quintfallsequenz bereichern das Stimmungsbild mit verhaltener Ausgelassenheit. Eine zweitaktige Überleitung – wie im zweiten Satz bestehend aus einem Ein-Ton-Motiv – führt zum zweiten Thema, in dem ein Sarabanden-Rhythmus dominiert. Die Begleitung wird girlandenhaft ornamentiert und steigert sich zu der Wellenbewegung, die an den letzten Teil des zweiten Satzes erinnert. In die dritte Variation des Themas flicht Pfohl ein Begleitmotiv in Terzen, das seine Vorliebe für Triolen zeigt. Es folgt die Wiederkehr des ersten Teils.

Das *Scherzo bohémien* kann wohl mit Fug als Hommage an Pfohls böhmische Heimat gelten. Es herrscht ein eigentümlicher Tonfall vor, der durch die Verwendung rascher, komplizierter harmonischer Abläufe, abrupter Rückungen (z.B. D-a-B-C oder a-g-f-Es) und sog. Zigeunertonleitern bei aller Ausgelassenheit und Tanzbarkeit zuweilen seltsam entrückt wirkt. So gesellt sich zum lachenden Auge nicht unbedingt ein weinendes, sondern eher eines mit hochgezogener Braue, dessen Blick Zweifel daran verrät, dass die Freude ganz angebracht und echt ist. Es herrscht zuweilen eine Wehmut vor, die jedoch mit Eleganz und nicht wie bei Gustav Mahler mit Tragik vermischt ist. Der erste Teil beginnt mit einer volkstümlichen Melodie in Terzen. Ihr folgt ein zweites Thema, das mit einem daktylischen Rhythmus eingeleitet wird und aus einem Wechseltonmotiv besteht. Das Material wird variantenreich wiederholt und wechselt sich mit Zwischenspielen in gemäßigttem Tempo *Meno mosso, grazioso* ab. Ein furioses *Vivacissimo* beschließt den Satz.

Eine schlichte, unbegleitete volksliedhafte Melodie im Fünffonraum bildet das Ausgangsmotiv der *Fantaisie russe*. Das Metrum scheint aufgehoben zu sein, was durch den Wechsel zwischen 3/4- und 4/4-Takten unterstrichen wird. In monodischen Stil folgt ein ähnlich volkstümliches Motiv in Quintlage, sodass der Eindruck eines Responsoriums entsteht. Dieser Wechselgesang wird mehrfach variiert wiederholt, wobei die Mittellage der ersten Phrase und die hohe Lage der zweiten mit akkordischer Begleitung charakteristisch bleiben. Im Mittelteil erscheinen die letzten vier Töne des Ausgangsmotivs losgelöst und beschleunigt in der linken Hand, begleitet von synkopierten Akkorden in der rechten. Der Satz wird weiter akkordisch verdichtet, während das zuvor gewonnene Thema in der linken Hand erscheint. Eine Überleitung in Des-Dur führt zu einem schnellen Mittelteil in fis-Moll, in dem zunächst der Nachsatz des Themas im *Allegro con fuoco* im 4/4-Takt beleuchtet wird und anschließend das rhythmische Potential des Vordersatzes im 3/4-Takt ausgelotet wird, der im *Allegro molto* nun endlich in Dur erstrahlt. Eine verkürzte Variation des langsamen ersten Teils beendet die Suite.

Hagbard lautet der Titel des ersten größeren Klavierwerkes, das Pfohl 1882 in Prag verfasste. Hagbard (Hägar, Habor) ist ein Held der Nordischen Mythologie, über den zusammen mit Signe eine Liebesgeschichte erzählt wird, die *Romeo und Julia* ähnelt. Hagbard ist ein Seekönig, dessen Familie mit der Signes verfeindet ist. Als Hagbard vorübergehend mit Sigar, dem Vater Signes, Frieden schließt, lernt er dessen Tochter kennen und verliebt sich auf den ersten Blick in sie. Eine Verbindung ist aber unmöglich, da Signe bereits einem germanischen Edelmann versprochen ist. Hagbard schleicht sich in Frauenkleidern in Signes Schlafgemach, wird dabei aber ertappt und zum Tod am Galgen verurteilt. Beide versprechen sich Treue bis in den Tod. Um sich ihrer Gefolgschaft sicher zu sein, lässt Hagbard zuerst seinen Mantel am Galgen hängen. Daraufhin verbrennt sich Signe mit ihren Kammerzofen. Als Hagbard den Rauch aus dem Turm aufsteigen sieht, lässt auch er sich ohne Widerstand hinrichten.

Als *Nordische Rhapsodie nach einem Thema von E. Grieg* bezeichnet Pfohl das Werk und bezeugt damit seine schon frühe Verehrung für den norwegischen Meister, den er später in Leipzig kennen lernen sollte. Die große Bewunderung, die Pfohl gegenüber dem Norweger empfand, ist auch dadurch dokumentiert, dass Pfohl seinem ältesten Sohn die Namen Richard (für Richard Wagner), Hajo (nach

Pfohls Schwiegervater) und Hagerup – den zweiten Vornamen Griegs – mit auf den Lebensweg gab. Schon die Hochzeitsreise hatte das Ehepaar Pfohl nach Norwegen geführt, wo es zu einer Begegnung mit Grieg kam, die Alwine Pfohl so beeindruckt haben soll, dass die Benennung des Erstgeborenen nach ihm entschieden wurde. Mit Grieg teilte Pfohl übrigens die Doppelbegabung kompositorischen und schriftstellerischen Talents. Denn in Deutschland hat man über lange Zeit kaum zur Kenntnis genommen, dass Grieg mehrere Aufsätze – u.a. über Dvořák, Mozart, Schumann, Verdi und Wagner – verfasste und *Berichte aus Bayreuth* über seinen Festspielbesuch 1876 in der norwegischen Zeitung *Bergensposten* veröffentlichte.

Welches der Themen aus *Hagbart* von Grieg stammt, ist unklar. Von der Machart her könnten sie alle aus der Feder des norwegischen Meisters sein. Viele Merkmale des *Hagbart* verweisen auf den Kompositionsstil Griegs: Triolen sind allgegenwärtig; Melodien beginnen häufig mit Tonrepetitionen oder umkreisen einen Grundton; die Begleitung im Klaviersatz ist häufig synkopisch oder besteht aus einem Wechselmotiv vollgriffiger Akkorde (bspw. Oktave oder Quinte im Wechsel mit vollständigen Akkorden); die Harmonien wechseln streckenweise selten und weichen nur für einen Schlag in eine spannungsarme Parallele aus; Übergänge zwischen Formteilen werden häufig durch Unisono-Passagen in einem ruhigen Tonfall gestaltet; Steigerungen werden häufig durch den Wechsel der Begleitungsmotivik von Achteln über Triolen zu Tremoli erzeugt.

Die Rhapsodie beginnt mit einem einfachen einstimmigen Motiv gebrochener Dreiklänge, die von Achteln zu Triolen gesteigert werden. Es folgt ein Lento-Nachsatz mit einer abschließenden Kadenz, der ein rezitativähnliches Zwischenspiel folgt. Nach einer Wiederholung dieses Vorspiels eine Quinte höher beginnt das erste Thema im *Allegro energico*. Es ist aus der Dreiklangstriole des Vorspiels und einer anschließenden Kadenz geformt. Das lyrische zweite Thema bildet einen deutlichen Kontrast zum ersten. In seiner liedhaften Schlichtheit und seinem spielerischen Wechsel von Duolen und Triolen erinnert es am stärksten an Grieg. Nach einem Zwischenspiel, das bereits die ersten beiden Themen verarbeitet, folgt ein drittes Thema, das ähnlich lyrisch wie das zweite ist und mit seiner Wechselton-Triole auf das Rezitativ des Anfangs zurückgreift. Es folgt eine großangelegte Wiederholung dieser vier Formteile: Vorspiel, Themen 1 bis 3 – wobei Pfohl das Material im Verlauf stark variiert, erweitert und kombiniert, bis ein grandioses Finale erreicht wird.

Hagbart ist ein pianistisch sehr anspruchsvolles Werk, das zwischen den Frühwerken Pfohls und den beiden späteren Klavierzyklen steht. Durch vollgriffige Sprünge und eine sehr dichte Textur verschiedener Ebenen stellt das Werk den Pianisten vor einige Herausforderungen, die die Möglichkeiten des Instrumentes stärker ausreizen als alle anderen Klavierwerke Pfohls und die erkennen lassen, dass Pfohl bereits in diesem Stück sehr orchestral komponierte. In den *Strandbildern* und der *Suite élégiaque* hat Pfohl wieder zu einem schlankeren Klaviersatz gefunden, der an Ausdruck nichts einbüßt. Obwohl *Hagbart* bereits eine eigenständige Komposition ist, die über eine schlichte epigonale Weiterführung Griegs weit hinausgeht und der man eine stilistische Geschlossenheit nicht absprechen kann, unterscheidet sie sich von dem Personalstil, den Pfohl in den folgenden Klavierzyklen erreicht hat, deutlich.

Simon Kannenberg