



**MITTEILUNGEN
DER
KARG
ELERT
GESELLSCHAFT**

MITTEILUNGEN
DER
KARG
ELERT
GESELLSCHAFT

AUSGABE

1 9 8 6

Nachdruck
Heidelberg 1995

I In eigener Sache

V O R W O R T

Nach der Wiederentdeckung des Komponisten Sigfrid Karg-Elert durch Wolfgang Stockmeier, der Gründung eines Karg-Elert-Archivs durch Volker Hempfling, den Veranstaltungen zum 100. Geburtstag (1977) und zum 50. Todestag (1983), der Gründung der Karg-Elert-Gesellschaft (1984), der Erstellung eines zuverlässigen Werkverzeichnisses durch Sonja Gerlach (1984) und der Dissertation von Günter Hartmann (1985), soll die Herausgabe der MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESSELLSCHAFT einen weiteren Markstein in der Pflege des großen Karg-Elertschen Erbes bilden. Seinen vorzüglichsten Werken und theoretischen Arbeiten den gebührenden Platz im Musikleben zu verschaffen, ist das Anliegen der Karg-Elert-Gesellschaft.

Erfreulich ist, daß Karg-Elerts Musik sich auch außerhalb jeder Organisation immer wieder neue Freunde und Interpreten sucht und findet. Umso wichtiger ist es, die Verbreitungsmöglichkeiten zu stärken: Es sind bis heute höchstens zehn Prozent der Werke Karg-Elerts im Handel erhältlich.

Dieses Mitteilungsblatt soll zunächst die Kommunikation unter den Mitgliedern der Gesellschaft fördern, indem auf Neuerscheinungen und Aufführungen etc. hingewiesen wird. Es soll weiterhin ein Meinungsforum sein, auf dem auch kontrovers diskutiert werden kann. Nicht zuletzt soll zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Karg-Elert angeregt und beigetragen werden (Archiv, Werkverzeichnis, Artikel/Beiträge).

In diesem Sinne seien dem Blatt eine freundliche Aufnahme und der Redaktion viele Autoren gewünscht.

Johannes Michel, März 1986

EVANGELISCHES KIRCHENMUSIKALISCHES INSTITUT HEIDELBERG
=====

- Großer Saal -

Donnerstag, 1. 11. 1984, 15⁰⁰ Uhr

Festakt zur Gründung der
"INTERNATIONALEN KARG-ELERT-GESELLSCHAFT"

Andantino, Recitativ und Choral
aus op. 92

Wolfgang Stockmeier
(Orgel)

- Begrüßung-

Grußwort

KMD Dr. Wolfgang Herbst

Zur Gründung der IKEG

Egidius Doll

Karg-Elert und Reger

Johannes Michel

Aphorismus aus op. 86

Wolfgang Stockmeier

- Kurze Pause -

- Gründungs-Versammlung -

=====

HEILIGGEISTKIRCHE HEIDELBERG

=====

Donnerstag, 1. 11. 1984, 20⁰⁰ Uhr

ORGELKONZERT

aus

Anlaß der Gründung der

"INTERNATIONALEN KARG-ELERT-GESELLSCHAFT"

mit Werken des Komponisten

- Es spielen Studierende des KI Heidelberg -

"Wachet auf, ruft uns die Stimme"
aus Choralimprovisationen op.65

Introduction, Passacaglia und Fuge
über B-A-C-H op. 150

Klaus Petzel

Drei Choralvorspiele aus op. 78

Aus tiefer Not
Alles ist an Gottes Segen
Christus der ist mein Leben

Thilo Muster (a.G.)

Aus "Kathedralfenster" op. 106

1. Kyrie eleison
3. Resonet in laudibus

Michael Bender

Sinfonischer Choral op. 87 Nr. 2

"Jesu meine Freude"

Introduzione
Canzone
Fuga con Corale

Johannes Michel

Kein „Schatten Max Regers“

Karg-Elert-Gesellschaft hat sich konstituiert

Wie schon gemeldet wurde, gründete sich dieser Tage im großen Saal des Evangelischen Kirchenmusikalschen Instituts Heidelberg die Karg-Elert-Gesellschaft, die sich entsprechend ihrer Satzung zur Aufgabe gemacht hat, Leben und Werk von Sigfrid Karg-Elert wieder einer breiten Öffentlichkeit näherzubringen. Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) wurde in Oberndorf am Neckar geboren und lebte, als Nachfolger Max Regers im Fach Komposition und Theorie am Konservatorium tätig, in Leipzig. Dort entstanden auch die meisten seiner Werke, in der Hauptsache Orgel-, Harmonium- und Klaviermusik, aber auch Kammermusikalsch und sinfonisch hat sich Karg-Elert betätigt. Seine musiktheoretischen Schriften behandeln zum einen eine völlig andersartige, nicht der traditionellen Lehrmeinung entsprechende dualistische Harmonielehre, zum andern spiegeln sie den Einsatz Karg-Elerts für das sogenannte Kunstharmonium wieder.

Da Karg-Elert in erster Linie Organist war, wunderte es kaum, daß sich zur Gründungsversammlung hauptsächlich Kirchenmusiker eingefunden haben. Nichtsdestowe-

niger sind die Zukunftsperspektiven der Gesellschaft breitgefächert, da in Sachen Karg-Elert vieles im argen liegt. So fördert sie Neuveröffentlichungen bisher ungedruckter Werke genauso wie Neuauflagen vergriffener Stücke. Ersteinstrumente von Schallplatten und die Veröffentlichung von Primär- und Sekundärliteratur werden ebenso unterstützt. Außerdem soll durch Konzertveranstaltungen der Name Karg-Elert wieder bewußt gemacht werden.

Den Festakt zur Gründung umrahmten zwei Orgelwerke des Komponisten, ein Andantino mit Recitativ und Choral aus op. 92 und ein Aphorismus aus op. 86, die Wolfgang Stockmeier, Prof. an der Musikhochschule in Köln, der sich schon durch verschiedene Editionen und Platteneinspielungen um Karg-Elert verdient gemacht hat, darbot. Nach einem Grußwort von Dr. Wolfgang Herbst, dem Direktor des Kirchenmusikalischen Instituts, und der Vorstellung der Ziele der Gesellschaft durch Egidius Doll (Würzburg), referierte Johannes Michel (Heidelberg) über ein in diesem Zusammenhang äußerst brillantes Thema: „Max Reger und Sigfrid Karg-Elert – zwei gegensätzliche Zeitgenossen“. Er kam hierin zu dem hochinteressanten Schluß, daß beide Komponisten sowohl ihrem Stil nach wie als Persönlichkeiten zwei grundverschiedene Menschen waren, ganz im Gegensatz zu vielen Aufsätzen, die in Karg-Elert immer nur einen Schatten Max Regers sehen wollen.

In der anschließenden Gründungsversammlung wurde die Satzung beschlossen und der Vorstand gewählt. Dem Vorstand gehören Wolfgang Stockmeier (Köln), Johannes Michel (Heidelberg), Heiner Schwaab (Freiburg), Michael Bender (Rastatt), Egidius Doll (Würzburg) sowie Ralf Kaupenjohann (Bochum) an.

Zum Abschluß fand am Abend ein Orgelkonzert in der Heidelberger Heiliggeistkirche statt, in dem Studierende des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts Werke des Komponisten spielten. Klaus Petzel und Johannes Michel steckten hierbei den Rahmen mit zwei großen Orgelwerken, der Introduction, Passacaglia und Fuge über das Motiv B-A-C-H, op. 150, und dem Sinfonischen Choral „Jesu meine Freude“, op. 87 Nr. 2. Dazwischen spielten Thilo Muster und Michael Bender aus den Choralvorspielen, op. 78, und aus den „Kathedraalfestern“, op. 106, fünf Stückchen, die in Form und Gehalt einen spürbaren Gegensatz zu den monumentalen Sätzen der Fantasien bildeten.

be

Karg-Elert-Gesellschaft konstituiert sich

Am Donnerstag, 1. November, 15 Uhr, wird im großen Saal des Kirchenmusikalischen Instituts Heidelberg die Internationale Sigfrid Karg-Elert-Gesellschaft ins Leben gerufen. Zu Festakt und Gründungsversammlung werden Organisten aus dem In- und Ausland erwartet. Dabei wird der Kölner Organist Prof. Wolfgang Stockmeier Werke des Komponisten spielen und Johannes Michel (Heidelberg) über das Thema „Karg-Elert und Reger, zwei gegensätzliche Zeitgenossen“ referieren. Am Abend rundet ein Orgelkonzert in der Heiliggeistkirche (20 Uhr) das Programm ab, in dem Studenten des Kirchenmusikalischen Instituts Werke aus verschiedenen Schaffensperioden des Meisters – u. a. Passacaglia und Fuge über B-A-C-H und den sinfonischen Choral „Jesu, meine Freude“ – musizieren. Sigfrid Karg-Elert, 1877-1933, – Orgel- und Kammermusik aus seiner Feder waren in Heidelberg schon wiederholt zu hören – war zu Lebzeiten ein weltweit gefeierter Virtuose und Komponist. Dem Professor für Theorie und Ehrendoktor der Universität Edinburgh galten regelmäßig Karg-Elert-Feste in London und New York. Nach seinem Tode geriet der Spätromantiker und Expressionist in Deutschland in völlige Vergessenheit. Seit etwa zehn Jahren erfreuen sich seine Werke wachsender Beliebtheit, und Verleger und Herausgeber veröffentlichen nach und nach Teile seines umfangreichen Gesamtsschaffens.

sl

Rhein-Neckar-
Zeitung 7. 11. 84

Rhein-Neckar-
Zeitung 31.10.84

K A M M E R M U S I K A B E N D

mit Werken von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)

Samstag, den 4. Mai 1985, 19.30 Uhr

P R O G R A M M

SIEBEN IDYLLEN für Harmonium, op. 104

1. Beim Sonnenuntergang
2. Es geht die Sage....
4. Ein Reihen auf dem grünen Plan
7. BÜßerin vor dem Bild

Helmut C. Jacobs (Akkordeon), Bonn

25 CAPRICEN für Saxophon solo, op. 153(I)

1. Preambolo
16. Piccola danza elegiaca
5. Giga
6. Rag

Ilona Henz (Saxophon), Dortmund

SONATA (Appassionata) für Flöte solo, op. 140

Elisabeth Schandelmaier (Flöte), Essen

SONATE für Klarinette solo, op. 110

Jürgen Löscher (Klarinette), Mönchengladbach

ERSTE SONATE für Harmonium, op. 36

- Quasi Fantasia
- Interludium
- Finale (Fuga)

Helmut C. Jacobs (Akkordeon), Bonn



Konzert im Saalbau

Ausgewählte Werke des Komponisten Sigfrid Karg-Elert (Bild) spielten am Samstag, 4. Mai, vier Musikstudenten im Rahmen eines Kammermusikabends um 19.30 Uhr im Saalbau (Weißer Saal). Werke für Blasinstrumente stehen im Mittelpunkt.

BERICHT ÜBER DIE ERSTE JAHRESTAGUNG DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT

am 4. Mai 1985 im Saalbau der Stadt Essen

Die erste Jahrestagung der KARG-ELERT-GESELLSCHAFT fand am Samstag, den 4. Mai 1985 im Saalbau der Stadt Essen statt. Sie umfaßte die Vorstandssitzung mit anschließender Mitgliederversammlung (MGV), sowie nach einer kurzen Pause ein Kammerkonzert von Studenten der umliegenden Musikhochschulen mit Werken von Sigfrid Karg-Elert.

Die Vorstandssitzung wie die MGV befaßte sich vorwiegend mit organisatorischen Problemen wie der Werbung, dem Mitteilungsblatt sowie der Satzungsänderung in verschiedenen Punkten, was auch zum zentralen Thema der mit 15 Mitgliedern recht erfreulich besuchten MGV wurde.

Diese Satzungsänderung war nötig geworden, weil die auf der Gründungsversammlung am 1. 11. 1984 beschlossene Version Formulierungen enthielt, aufgrund derer die Anerkennung der Gemeinnützigkeit beim Finanzamt Würzburg nicht möglich war. Dies wurde nun im vergangenen Geschäftsjahr erreicht.

Abschließend fand im Weißen Saal des Saalbaus ein Kammermusikabend mit Solo-Werken für Flöte, Saxophon und Harmonium von Karg-Elert statt, wobei die Harmonium-Werke auf dem Akkordeon wiedergegeben wurden. Dabei traten ausschließlich junge Musiker, Studenten der umliegenden Musikhochschulen, auf, die durchweg mit beeindruckenden Leistungen ein interessiertes Publikum zu begeistern vermochten.

Der Akkordeonist Helmut C. Jakobs eröffnete mit vier der sieben Harmonium-Idyllen op. 104. Skeptische Gesichter mancher Karg-Elert-Freunde wandelten sich hier schon sehr schnell in staunende, als man hörte, wie auf dem Akkordeon harmonium-ähnliche Klänge zustande gebracht werden können, wie Klänge oder Klangfarben gegenseitig kontrastieren oder aber ineinander verfließen können.

Nicht weniger staunte man auch über selten zu hörende Werke Karg-Elerts für Solo-Instrumente. So erklangen vier der 25 Saxophon - Capricen op. 153 (I), gespielt von Ilona Henz (Dortmund), sowie die Flötensonate op. 140, die von Elisabeth Schandelmaier aus Essen geblasen wurde. Beide Darbietungen zeichneten sich aus durch musikalische Reife in der Darstellung, was bei einem Werk für ein einstimmiges Soloinstrument besonders schwierig ist, sowie durch musikantischen Elan und Spielfreude.

Als wahrer Akkordeon-Virtuose hatte dann noch einmal H. C. Jacobs Gelegenheit, sein Instrument vorzustellen, indem er zunächst für einen erkrankten Klarinettenisten kurzfristig eingesprungen ist, der Karg-Elerts Solo-Sonate für Klarinette spielen wollte, und ein umfangreiches Variationenwerk spielte, um zum Abschluß die Harmonium-Sonate op. 36 von Karg-Elert auf eindrucksvolle Weise zu interpretieren. Ganz besonders fesselnd wirkte dabei der letzte Satz, eine höchst kunstvoll durchgeführte vierstimmige Fuge, die Jacobs ausgesprochen plastisch und zum größten Erstaunen des vorwiegend aus Organisten bestehenden Auditoriums durch raffinierte Registerzusammenstellung in einer dem Harmonium verblüffend ähnlichen Klanggebung gelang. Herzlicher Applaus dankte allen Mitwirkenden. Die Jahrestagung klang mit einem gemütlichen Beisammensein aus.

(mh)

II Neuerscheinungen

SILHOUETTEN, Kompositionen von Sigfrid Karg-Elert und Improvisationen über Englische Lieder und Tänze für Klavier und Orgel. Elke Stockmeier und Wolfgang Stockmeier, Klavier und Orgel. Musikproduktion Darbringhaus und Grimm. MD & G G 1234.

"Wenn der seltene Fall eintritt, daß eine Orgel und ein Klavier sich im selben Raum zusammenfinden, dann mag der Wunsch verständlich erscheinen, auf beiden Instrumenten gleichzeitig zu musizieren." Den beiden Musikern Elke und Wolfgang Stockmeier ist es zu verdanken, daß dieser Wunsch Wirklichkeit wurde. Der Firma Darbringhaus und Grimm verdanken wir die Möglichkeit, das Spiel auf Orgel und Klavier zu belauschen.

Das Ergebnis ist eine ausgesprochen gelungene Musizierstunde, der Plattentitel weist auf die anvisierte Zeit und Stilrichtung hin: den Jugendstil.

Silhouetten sind zarte Schattenrisse, die sich sanft von ihrem Hintergrund abheben, und so wie die Farbendes Platten-covers verschiedene Tönungen einer Farbe sind, so ist auch die Musik eine feine Abstufung von Klängen und Klangfarben, eine subtile Ausreizung der Möglichkeiten, die das gewählte Instrumentarium bietet. Pastelltöne herrschen vor.

Ein sehr schöner Beginn ist das Lied ohne Worte aus den "Duos op. 2" (Karg-Elert veröffentlichte sie unter dem Pseudonym 'Teo von Oberndorff'; KEWV: W 7), das den Hörer bereits durch den Titel unterweist, in welche Richtung es weitergehen soll: nämlich in den Grenzbereich zwischen Kunst- und Salonmusik. Das "Opus 2" ist vollständig auf der Platte, aus den Opera 29 (Silhouetten) und 35 (Poesien) wurde ausgewählt. Allesamt entstanden diese Werke um das Jahr 1905 und sind im Original für Klavier und Harmonium. Den Harmoniumpart spielt Elke Stockmeier auf der Orgel (im Sinne einer von Karg-Elert selbst angeregten Praxis), Vater Wolfgang Stockmeier ist der Pianist dieser beschaulich ausklingenden Plattenseite.

Während der Hörer die Platte wendet, wechseln die beiden Spieler die Plätze.

Auch für die Improvisation über englische Lieder und Tänze gilt überwiegend das bereits Gesagte. Nicht die großen Kontraste stehen im Vordergrund, sondern immer wieder unterschiedliche klangliche Kombinationen werden mit schlichten Mitteln erreicht. Verschiedene Formen werden ausprobiert und ein temperamentvoller Schluß, der "Dunhill Dance", verabschiedet die Musizierenden. Der Schallplattentechnik verdanken wir, daß dieser Abschied ja nicht für lange Zeit gelten muß. Jeder Liebhaber solcher - im übrigen charmant vorgetragener - Musik wird sich diese Platte gerne wieder auflegen.

(jm)

REZENSION der Einspielung von Sigfrid Karg-Elerts "Acht kurze Stücke für Orgel" op.154 durch Ludger Lohmann an der Albiez-Orgel der St.Eberhard-Kirche, Stuttgart (auf: Pape Orgelprofile 5)

Der "Stilvertreter"

Es ist etwas Wahres daran, wenn über die sogenannte "klassische" Orgel, nämlich den Orgeltypus der Bach-Zeit - sofern von einem Typ zu reden gerechtfertigt ist -, sowie "die Orgelbaukunst der letzten 130 Jahre, wobei vor allem die Entwicklungen in Frankreich und Deutschland von größter Bedeutung sind", festgestellt wird: "Diese beiden Orientierungspunkte genügen, um ein Instrument entstehen zu lassen, das überraschend weite Bereiche der Orgelliteratur abzudecken in der Lage ist." So steht es zu lesen in den recht umfangreichen Begleittexten einer Schallplatte, auf der Ludger Lohmann die 1982 gebaute Albiez-Orgel (III/56) der Kirche St. Eberhard zu Stuttgart musikalisch vorstellt (Pape Orgelprofile 5), deren Konzeption entscheidend von jenen beiden Aspekten mitbestimmt ist.

Eben dieselben Orientierungspunkte bestimmen auch die Auswahl der eingespielten Stücke: Für die Bach-Zeit steht der übergroße Meister selber mit der Partita "Sei begrüßet, Jesu gütig" BWV 768 in der Reihenfolge der Griepenkerl-Ausgabe (Peters Bd. V); die postromantisch-frühmoderne französische Orgelmusik vertritt "Prélude et fugue sur le nom ALAIN" op.7 von Maurice Duruflé; für die Entwicklungen der deutschen Orgelmusik etwa der gleichen (Übergangs-)Zeit steht stellvertretend ein Orgelwerk Sigfrid Karg-Elerts: "Acht kurze Stücke" op.154. Dies

scheint, wenngleich nicht mehr spektakulär, zumindest bemerkenswert, galt doch lange Zeit Regers Orgelschaffen als das einsam aus den nachbachschen Niederungen herausragende, das einzig akzeptable - und selbst das nicht unwidersprochen. Mag auch die leidige Gedenkjahresstrategie - die Aufnahme entstand im April 1983, kurz nach Karg-Elerts 50. Todestag - die Wahl befördert haben: der wachsende Einsatz etlicher Aktiver und Passiver vor allem der "Orgelszene" - auch dieser bedurfte immerhin des Impulses durch das 100. Geburtsjubiläum des Komponisten - zeitigt einmal mehr Erfolg: Karg-Elert wird hier nicht als Exot gehandelt, sondern als Repräsentant eines Orgelmusikstiles, der als keineswegs abseitiges Stadium kontinuierlicher Entwicklung kompositorischen Tuns in der Musikgeschichte Platz und Anerkennung beansprucht.

Der Kargianer nun, der alle greifbaren Einspielungen von Werken des geachteten Meisters zu besitzen trachtet, kommt an Lohmanns Aufnahme nicht vorbei, zumal die "Acht Stücke" hier ihre Schallplattenpremiere haben. Dem Bostoner Verleger A. P. Schmidt 1932 von Karg-Elert als erstes Heft einer Sammlung von 24 Präludien schmackhaft gemacht, erschienen sie - es waren immer noch acht - als Opus 154 erst nach Kargs Tod 1934. Die einzelnen, teils nur eine oder zwei Druckseiten umfassenden Stücke tragen die Titel "Introitus - Gagliarda - Melodia monastica - Aria semplice - Appassionata - Canzona solenne - Toccatina - Corale".

Ihre Grund- bzw. Ausgangstonarten sind c-Moll/C-Dur, a-Moll/A-Dur, fis-Moll/Ges-Dur, es-Moll/Es-Dur -unschwer läßt sich eine Ergänzung zu 24 Präludien durch alle Tonarten vermitteltst zweier analog gebauter Zyklen denken- ; gemäß Spielanweisung sind die Stücke, die teils auf Halbschlüssen enden, ohne Pause hintereinander aufzuführen, wobei sich mit allen Wiederholungen - von denen Lohmann in der relativ langen Toccatina eine ausläßt - eine Gesamtdauer von ca. 15 Minuten ergibt. Die Harmonik changiert zwischen Diatonik und Chromatik, indiziert durch entsprechende harmonietragende Skalenausschnitte. Auch in diesen Stücken trifft man, wenn man sich Hartmann anschließt, der in seiner Dissertation mit fast manischer Akribie der "Kargschen Devise" auflauert, immer wieder auf diese Kombination von BACH-Motiv und chromatischem Tetrachord: Symptom des Materialzustandes erweiterter Tonalität. (Vieles bei Reger - mit Verlaub - ließe sich ähnlich analysieren.)

Spieltechnisch nicht übermäßig schwierig, bietet der Zyklus op.154 neben Stücken aus op.65 und op.78 einen guten Einstieg in die Orgelwerke Karg-Elerts. Deren Abwechslungsreichtum und Mannigfaltigkeit - auch in der artikulatorischen Differenzierung (bei Reger - mit Verlaub - läßt sich dieser Art kaum etwas finden) - bringt Lohmann glänzend zum Ausdruck. Daß dabei nicht alle "raffinierten Registrierungungen, denen die Einspielung soweit als möglich nachzuspüren sucht" verwirklicht werden können, also bei Kargs Klangfarbenreichtum Abstriche gemacht

werden müssen, darf als "gewohnter" Wermutstropfen hingenommen werden: Nicht immer kommt man bei der Vorschrift "soft reed" mit Vox humana oder Krummhorn auf seine Kosten... Es bleibt festzustellen, daß Karg-Elerts Orgelmusik, ähnlich der Bachs, auf manche "Farbe" verzichten kann, ohne allzuviel zu verlieren. Es mag hier erlaubt sein, von einer Besprechung der anderen Aufnahmen abzusehen; sie sind allemal gut genug, auch als Dritt- oder Vierteinspielung dieser Stücke mit in eine Diskothek aufgenommen zu werden.

Axel Berchem



*Meinem lieben Freunde
— Alfred Albert —*

Zwei Gedichte

1. Waldseligkeit (Rich. Dehmel)
 2. Sommermondnacht (Frau Evers)
 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung :: von

Sigfrid Karg-Elert

12

Pantheon-Verlag, Berlin.

Eruno Walter, Sigfrid Karg-Elert, Gustav Mahler :
L I E D E R (MariAnne Haggander, Sopran; Lars Roos,
Klavier), Bell 180 (Bluebell of Sweden).

zu beziehen über: jpc- Schallplatten
Postfach 2426
4500 Osnabrück

Eine Neueinspielung, die Aufmerksamkeit verdient, ist bei "Bluebell of Sweden" herausgekommen: die schwedische Opernsängerin MariAnne Haggander singt, begleitet von ihrem Landsmann Lars Roos, Lieder von Bruno Walter (4 Lieder aus "Sechs Lieder nach Gedichten von J.v.Eichendorff", veröffentlicht 1910), Sigfrid Karg-Elert (op.12, 5B; op. 54, 2,4, 5,6; verlegt 1907 bei C.Simon, Berlin, nach Texten verschiedener Dichter) und Gustav Mahler (9 Lieder aus "Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit", komponiert zwischen 1882 und 1890 nach Texten verschiedener Dichter, darunter ein eigenes Gedicht und 5 aus "Des Knaben Wunderhorn"). Es handelt sich hier um die erste Einspielung von Kompositionen Walters und von Liedern Karg-Elerts überhaupt!

Eine musikalische Epoche spiegelt sich in diesen Werken wieder, die bei fortschreitender Auflösung der musikalischen Einheit auf der Suche nach haltbietenden Vorbildern Rückgriffe auf Bewährtes aufweist. Gustav Mahler sucht die Quelle seines Schaffens vor allem im Volkslied; hier in der Kleinform des Kunstliedes mit seinen fließenden Grenzen bieten sich den literarischen Gedanken vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten. Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich die Wahlverwandtschaft Eruno Walters mit Gustav Mahler, wobei Walter mit fast noch feinerem Stift und zarter getöntem Kolorit seine Miniaturen zeichnet als sein Weggenosse.

Bei Karg-Elert ist es eher der großartige Schwung der von harmonischen Kühnheiten getragenen melodischen Entwicklung, die in ihrer musikalischen Darstellungskraft mehr einen stimmungsmaßigen Gesamteindruck als eine differenzierte Abfolge verschiedener malerischer Assoziationen vermittelt.

Die feinen Ausdrucksnuancen dieser auf einer Nahtstelle der Stilgeschichte entstandenen Lieder werden von den beiden

Ausführenden - Sängerin wie Pianist - mit hoher Sensibilität empfunden und wiedergegeben. Ihre Darstellung gewinnt einen Grad von Ursprünglichkeit und Direktheit, der oft bei derartiger "Konservierung" von Musik schmerzlich zu vermissen ist. Die vielfältigen timbrierten Schattierungen ihrer abgerundeten, warmtönenden Sopranstimmen lassen M.Häggander sich unter die berufenen Liedinterpreten unserer Tage einreihen; vor allem ihre schlanke Höhe im duftigen Piano überrascht immer aufs neue. In dramatischen Passagen offenbart sich die souveräne Gestalterin szenischer Stoffe (die Sängerin debütierte 1979 an der Oper in Stockholm, 1981 in Bayreuth, 1985 an der Met). Nicht so glücklich bewältigt sie den bei stärkerer Tongebung stimmtechnisch schwierigen Übergang von der mittleren in die höhere Lage - die feinen Randschwingungen gehen oft verloren und Intonationstrübungen stören den ansonsten ungeschmälerten Hörgenuß.

Volle Bewunderung gebührt dem Partner der Sängerin am Flügel, Lars Roos, dem in seiner Heimat bekanntesten schwedischen Liedbegleiter und seit langem in New York gastierenden Konzertpianisten. Aufgrund seines differenzierten und sensiblen Anschlags erhalten jeder Ton, jede Floskel, jedes Motiv exakt den Rang, der ihnen gebührt; es ergibt sich ein musikalisches Gegenüber von seltenem Profil, das zu einer sich ideal ergänzenden Partnerschaft der beiden Ausführenden verhilft. Bei solcher Perfektion wird ein unkorrigierter leichter Flüchtigkeitsfehler in der Klavierbegleitung aufnahmetechnisch allerdings unverständlich. Etwas unpassend sind auch die Fehler in den beigegebenen Liedtexten - das wäre bei kompetenter Korrektur wirklich vermeidbar gewesen. Merkwürdig mutet die sprachlich verunglückte Umwidmung des Männerliedes "Was die Liebe sei" von Karg-Elert in ein Frauenlied an; auch im skandinavischen Sprachraum sollte einem deutschen Text nicht derart Gewalt angetan werden - von den Intentionen des Textdichters ganz abgesehen!

Insgesamt fallen diese Kleinigkeiten jedoch bei einer derart geglückten kongenialen Interpretation, einer bestechenden digitalen Aufnahmetechnik und ansprechendem Cover kaum ins Gewicht. Tatsächlich ist diese Neu- und Ersteinspielung ein für jeden Freund und Kenner des Kunstliedes begehrenswertes Kleinod.

Martin Lehr

Herman van Vliet spielt Sigfrid Karg-Elert an den Orgeln
der St. Bavokerk, Haarlem und der Oude Kerk, Amsterdam.
Sinfonischer Choral "Jesu meine Freude" Op. 87 Nr. 2
Homage to Handel Op. 75/B
Pastel Nr. 3 Op. 92
Festivo 095 Uitgave/edition Postbus 238
2410 AE Bodegaven Holland

Bereits das Titelbild dieser Platte macht den Kenner neugierig: Unter dem großen Namenszug 'Sigfrid Karg-Elert' glänzen die prachtvollen Prospekte der beiden holländischen Barockorgeln in der Oude Kerk Amsterdam (1726) und der St. Bavokerk Haarlem (1738). Die Vorstellung, Werke des Spätromantikers und Impressionisten Karg-Elert darauf zu spielen, mag zunächst befremdlich erscheinen. Tatsächlich gibt es in Deutschland noch (oder wieder) romantische und moderne Orgeln, die die Interpretation Karg-Elertscher Werke ermöglichen - wenn auch nicht immer zur vollen Zufriedenheit anspruchsvoller Spieler. Aus hiesiger Sicht kann es sich also nur um ein Experiment handeln.

In Holland sind die vorzüglichsten (und dafür weltberühmten) Orgeln allerdings Barockorgeln, und der Holländer Herman van Vliet ist darauf angewiesen, sich mit Klang und Technik dieser Orgeln auseinanderzusetzen. Ganz neu ist dies in bezug auf Karg-Elert durchaus nicht: "In die letzten Lebensjahre des Komponisten fällt die schöpferische Auseinandersetzung mit der Barockorgel. Die 'Musik für Orgel' etwa ist für die Silbermannorgel der St. Georgenkirche in Rötha bei Leipzig geschrieben..." (J. Piersig im Vorwort zu Op. 150, Hinrichsen, London 1938).

Daß dies die Intentionen Karg-Elerts nicht ganz treffen kann, hat Günter Hartmann eindrucksvoll nachgewiesen: die 'Music for Organ' z.B. läßt sich auf der genannten Silbermannorgel infolge Registrierangaben und Manualumfang nicht ganz realisieren. Solchermaßen eingestimmt wird klar, daß es sich

bei der vorliegenden Interpretation um eine Übertragung der Werke - sie stammen ja nicht aus Karg-Elerts letzter Schaffensperiode - handeln muß. Van Vliet macht aus der Not eine Tugend und gestaltet die einzelnen Abschnitte eines jeden Werkes sehr ausführlich und im Detail musikalisch. Es entsteht ein Mosaik von Klängen und kleingliedrigen Phasen. Alles in allem ist die Interpretation des Sinfonischen Chorals "Jesu meine Freude" hörens Wert, wenn auch eine Reihe von Eingriffen den Verfasser nicht überzeugen konnten, so z.B. die Verwendung derber Zungen an Stellen, die mit pp und "schattenhaft dahinhuschend" bezeichnet sind. Ebenso läßt sich der quasi anachronistische Vorgang, ein gegenüber dem Werk nahezu 200 Jahre älteres Instrument zu wählen, nicht verleugnen, wenn der Winddruck bei vollgriffigen und virtuosen Passagen (auch Op. 75 B) nachläßt.

Insgesamt besser geeignet ist die *Homage to Handel (54 Studies in Variation Form on a Ground of Handel)* schon wegen des barocken Themas. Natürlich können die Intentionen des Komponisten nicht ganz zum tragen kommen, wenn "quasi Cembalo, Xylophon, Streichquartett oder Brass Band" registriert werden soll, aber die Satzart des Werkes eignet sich gut, und van Vliet nutzt die Möglichkeiten der Orgel sehr geschickt aus. Bei diesem Werk entstehen leider durch das Umregistrieren zwischen den Variationen Pausen.

Das großzügig gestaltete Platten-Cover bringt neben den Dispositionen (es geht nicht daraus hervor, welches Werk auf welcher Orgel eingespielt wurde) und Angaben zum Interpretieren zwei Texte in vier Sprachen. Der erste stammt von Katharina Schwaab (geb. Karg-Elert) aus der Festschrift zum 100. Geburtstag, der zweite von Harry Mayer ("Het Orgel" Juni 1963). Vier Ablichtungen des Meisters zieren diese Produktion, die um ihrer Besonderheiten willen Beachtung verdient hat.

(jm)

Sigfrid Karg-Elert, 66 Choralimprovisationen für Orgel; mit einem Vorwort versehen von Günter Hartmann. 6 Hefte, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel EB 8261 - 8266

"Sie sind als leichtere Konzertstücke, als Choralvorspiele im vornehmeren Sinne, und als höchst brauchbare Unterrichtswerke für Conservat. und Seminare gedacht. Diesen Stücken liegt je ein Choral zugrunde, oft ist seine Spur nur sporadisch nachweisbar, das Thema ist 'mal im Baß, 'mal oben, 'mal in der Mitte, 'mal vergrößert, verkleinert, 'mal motivisch als Begleitung etc.etc.,... Der Sinn des Kirchenliedes ... bestimmt hier ganz und gar das Milieu. Auf Klangwirkung und Manualverwechslungen und zeitgemäße harmonische Auslegung ist hier bes. Sorgfalt verwandt worden. ...die pappige Harmoniumschreibweise ist mit gewollter Absicht umgangen".

So schreibt Karg-Elert seinem Verleger Simon über sein in Angriff genommenes Mammutwerk von 66 Choralimprovisationen op. 65 für die Orgel, das er im November 1909 mit der Lieferung des letzten von sechs Heften abgeschlossen hatte. Es handelt sich dabei um das erste Opus, das Karg-Elert nach einigen Transskriptionen von Harmoniumwerken von vorneherein für die Orgel konzipiert hat.

Der Titel "Choralimprovisationen" trifft hier nur bedingt zu; die einzelnen Stücke sind in ihrem Charakter, in ihrem technischen und darstellerischen Schwierigkeitsgrad sowie in ihrer äußeren Gestalt grundverschiedene Choralvorspiele. Man trifft auf historisch gewachsene Formen wie Trio, Sarabande, Passacaglietta, einen kolorierten c. f. Böhm'schen Typs oder Vorimitationen Pachelbel'schen Ursprungs. Dem treten wieder völlig freie Choralbearbeitungen mit viel improvisatorischen Elementen gegenüber, die man so als eigene Formschöpfung, als eigenen Stil Karg-Elerts ansehen muß (Nr. 12, 38 oder 56). Alle Choralvorspiele weisen "in stilistischer Hinsicht die denkbar größte Mannigfaltigkeit" auf. "Von ein paar Duplizitäten abgesehen, enthält jede Nummer eine andere technische Behandlung; schon rein äußerlich zeigt jede Bearbeitung ein anderes Notengesicht."

Für den heutigen Organisten bieten diese Hefte, die jahrelang nur über das Karg-Elert-Archiv von Volker Hempfling zu beziehen waren und nun verdienstvollerweise vom Verlag Breitkopf & Härtel wieder ins Programm genommen worden sind, gemäß der Absicht des Komponisten vielseitige Verwendungsmöglichkeiten im Konzert wie auch - und dies ganz besonders - im Gottesdienst; denn wie die Bachschen Orgelchoräle lehnen sich auch diese Choralimprovisationen bewußt an eine als poetischen Vorwurf sich eignende Liedstrophe an.

Im Vergleich mit anderen Choralvorspielsammlungen der Kirchenmusikkgeschichte weist das Karg-Elertsche op. 65 deutliche Besonderheiten auf. Besticht beispielsweise in Bachs Orgelbüchlein die enorme Geschlossenheit und die motivisch-charakteristische Vielfalt bei formaler Festlegung auf den

Orgelchoral, und hat Reger in seiner Choralvorspielsammlung op. 67 diese formale Festlegung zwar durchbrochen, dies jedoch nicht zu mehr als zu einem etwas ausgedehnteren harmonischen Rahmen genutzt, so gelingt Karg-Elert hingegen unter Verzicht auf Regerschen Schwulst und dicken Satz ein Werk, das in seiner Ganzheit ein völlig anderes Gewicht gewinnt, ohne in epigonalen Tendenzen seiner Vordenker verwurzelt zu bleiben.

Drucktechnisch handelt es sich in der neuen Ausgabe der Edition Breitkopf um den Reprint der alten Ausgabe, wobei die Registrier- und Spielanweisungen ins Englische übersetzt und offensichtliche Druckfehler zum Teil beseitigt wurden. Vom Herausgeber hinzugefügte erinnernde Vorzeichen sind zwar hilfreich, aber nicht als Zusätze kenntlich gemacht. Ebenso macht Hartmann an manchen Stellen vom Original abweichende Vorzeichenvorschläge, die überlegenswert sind. Auch diese müßten aber als Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet werden (Bp. Nr. 13, T. 24, 2. Note im Alt: (b)). Lobend erwähnt werden muß hingegen das von Günter Hartmann verfaßte, ausgesprochen informative Vorwort, das Wesentliches zu Karg-Elerts Biographie sowie zur Entstehung und zur Rezeption des op. 65 enthält. (mb)

Vom Herausgeber nicht korrigierte, offensichtliche Druckfehler:

- Nr. 6, T. 6, Alt, 3. Viertel: Bogen gis'-g' überflüssig
- Nr. 7, T. 17: z. T. fehlende Bögen beim ersten Arpeggio (fis")
- Nr. 8, T. 14, Alt, 2. Viertel, 2. Note d statt dis
T. 26, Tenor, 2. Viertel, 2. Note g statt ges
- Nr. 13, T. 52, letztes Achtel l. H. richtig: F As H d
- Nr. 23, T. 5, Unterstimme: ergänze Staccato-Punkt auf erster Note
- Nr. 36, T. 38: Bogen vom 11. zum 14. statt zum 13. Sechzehntel
T. 38: vom 9. zum 10. Achtel fehlen in der r. H. Haltebögen zum A-dur-Dreiklang
- Nr. 38, T. 123: l. H., 1. Note: ergänze **h**
- Nr. 57, T. 14, Alt, 7. Viertel d statt dis
- Nr. 58, T. 60: ergänze Taktstrich
T. 62: vor 2. Achtel ergänze Violinschlüssel
vor 6. Achtel ergänze Baßschlüssel
- Nr. 63, T. 15, 2. Achtel l. und r. H. nicht übereinander notiert
T. 18, Alt 3. Achtel a statt ais
T. 36, 3. Stimme: Haltebogen T. 36 - T. 37 fehlt
- Nr. 64, T. 10, 3. Achtel von Pedal und Tenor nicht übereinander notiert

Weitere, vom Herausgeber nicht vorgenommene, vom Rezensenten jedoch für bedenkenswert gehaltene Vorschläge für Zusätze oder Änderungen des originalen Notentextes:

- Nr. 6, T. 16, Sopran und Baß, 1. Akkord: ergänze erinnerndes Auflösungszeichen
- Nr. 7, T. 6, 1. H., 1. Achtel: ergänze zusätzlichen Notenhals nach oben
- Nr. 8, T. 21, 1. H..5. Viertel d statt c (?)
- Nr. 13, T. 34 + 35, untere c.f.-Stimme: hätte in eine eindeutigeren Schreibweise überführt werden können (konsequent punktierte Viertel)
- Nr. 35, T. 35/51, Alt, 4.-6. Achtel: Original: e fis η e
Hartmann: e fis e
andere Möglichkeit: eis fis e
- Nr. 40, T. 7: Ausdrückliche Vorzeichnung "fis" im Sopran, 2. Viertel, 1. Note deutet darauf hin, daß im Alt, 1. Viertel, 6. Note "f" gemeint gewesen sein könnte.
- Nr. 53, T. 3, 1. H. 3. Viertel, erinnerndes η ergänzen (mb, jm)

Günter Hartmann

Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert

Inaugural-Dissertation, Bonn 1985

Zwei Bände, 921 Seiten

(zu beziehen beim Autor, Adolfstr. 11, 5420 Lahnstein)

Die Dissertation von Günter Hartmann ist zweifellos die bedeutendste Arbeit über Sigfrid Karg-Elert. Die Fülle des zusammengetragenen Materials und die Brisanz der Ergebnisse lassen dieses Werk zum unverzichtbaren Standardwerk der Karg-Elert-Forschung werden. Angesichts des enormen Umfangs kann eine Rezension schwerlich allen Aspekten, die sich dem Leser auf tun, gerecht werden. Deshalb wird hier eine Auswahl getroffen, deren Zielsetzung es sein soll, für die Lektüre der Dissertation zu werben.

Wenn im Folgenden ein kritischer Abschnitt verhältnismäßig großen Raum einnimmt, dann ist der Grund darin zu sehen, daß Kritik ausführlich begründet sein will. Ihr Umfang gibt nicht Gewicht und Stellung der entsprechenden Passagen in der Dissertation wieder.

Dem Vorwort zufolge legt Hartmann "das Ergebnis einer dreijährigen intensiven Beschäftigung mit der Orgelmusik Karg-Elerts" vor. Das erscheint ausgesprochen glaubhaft, eine hauptberufliche Auseinandersetzung muß ja geradezu Voraussetzung für diese Stoffbewältigung gewesen sein. Hartmanns Materialsammlungen gehen offenbar bis in die siebziger Jahre zurück.

Die Schwierigkeiten bei der Beschaffung zuverlässigen Materials, die er skizziert, führen gleich zu einer der wichtigsten Thesen Hartmanns bezüglich der Biographie von Karg-Elert. Es scheint aus verschiedenen Gründen nicht wünschenswert, "eingefahrene Meinungen über Karg-Elert" zu hinterfragen. Wichtige Archive wie die der Musikhochschule 'Felix Mendelssohn-Bartholdy' in Leipzig und verschiedener Musikverlage bleiben Hartmann verschlossen. Daß dennoch eine bisher nie dagewesene Fülle an gesichertem Material zusammen kam, ist ohne Zweifel Hartmanns Spürsinn und Unnachgiebigkeit zu verdanken.

Auch die "verhängnisvolle Beziehung zwischen Musik und Politik" erschwerte das Vorwärtkommen. Diese weitere These erfährt erst 700 Seiten später eine ausführliche Belegung. Doch damit nicht genug: Nicht nur die einschlägigen Bewegungen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts haben eine Karg-Elert-Tradition verhindert und eine wissenschaftliche Beschäftigung bis heute nahezu unterbunden (passiv, durch Nichtbeachtung), auch Karg-Elert selbst hat zur Verwirrung um seine Person und sein Schaffen beigetragen. Alle biographischen Veröffentlichungen über Karg-Elert sind von pseudonymen oder allonymen Selbstdarstellungen des Meisters abhängig! Daß Karg-Elert die Realität in nicht geringem Maße zu seinen Gunsten "zurechtrückt", ist vielleicht eines der interessantesten Ergebnisse Hartmanns. Hartmann identifiziert sich im Verlauf seiner Untersuchungen aber derart mit der Materie, daß er sich ganz offensichtlich über diesen Charakterzug Karg-Elerts ärgert und sich häufiger zu relativierenden und ironischen bis bissigen Bemerkungen hinreißen läßt. Gerade dann, wenn Karg-Elert durch sprachlich gesteigerte Ausdrucksweise Hartmann "reizt" (z. B. S. 175), übersieht jener den großen Gewinn, den der Leser und Karg-Elert-Anhänger aus dieser Art, sich zu äußern, ziehen kann: Für Karg-Elert war zuweilen die Fantasie, seine eigene Vorstellungskraft, wichtiger als die Realität. Er konnte oder wollte vielleicht die Grenze zwischen beiden nicht so genau ziehen. Für Karg-Elerts Zeitgenossen war das sicher anstrengend, für die Musikwissenschaft ist es verwirrend, für den heutigen Leser ist es dank der Hartmannschen Entdeckungen spannend bis amüsant und macht den verehrten Meister vielleicht nur umso liebenswerter.

Von für die Musikgeschichte viel weitreichenderer Bedeutung sind die Hartmannschen Untersuchungen zu Karg-Elerts Orgelwerk selbst und dessen Einordnung in seine Zeit. Es werden noch Jahre vergehen, bis das Lebenswerk von Sigfrid Karg-Elert seinen angemessenen Platz im Musikleben bekommt. Hier ist man allerdings schon etwas weiter als in der zugehörigen wissenschaftlichen Disziplin. Die Tatsache, daß Karg-Elert-Forschung zu betreiben (noch) eine Außenseiterrolle einzunehmen bedeutet, erklärt sich aus den Vorgängen, die Hartmann beschreibt, im wesentlichen selbst. Phänomenal ist seine Beobachtung, Karg-Elert sei nach Art und Qualität seiner Werke das Verbindungsglied zwischen 19. und 20. Jahrhundert.

Seine Intention gibt der Autor in seiner Einleitung am besten wieder:

"Diese Arbeit versucht anhand der Analyse Karg-Elertscher Werke zu zeigen, daß in der Orgelmusik eine 'Stilwende' etwa nach 1918, zuvor gar ein 'Verfall' nicht eingetreten waren. Der Begriff 'Stilwende' gehört wie auch der Begriff 'Orgelbewegung' in einen liturgisch-musikpolitischen Bereich, der für die Geschichte der Orgelmusik, die in der Tradition Mendelssohn, Liszt, Franck, Guilmant, Karg-Elert, selbst Reger steht, beinahe irrelevant ist. Die Begriffe mit den Suffixen 'Wende' und 'Verfall' sind nicht auf die Orgelmusik und ihre Komponisten, sondern auf Personen und deren Gesinnungen zu beziehen, die selbst Orgelkompositionen zu musikpolitischen Zwecken auswerten: 'wendigere' Vorgänge als die Meinungsäußerungen so bekannter Männer wie Straube, Moser, Mahrenholz, Söhngen sind schwerlich vortellbar. Es war möglich, daß die Gesinnungen von national über nationalistisch bis hin zu nationalsozialistischem Gedankengut führen konnten."

Auch wenn letzteres sehr hart und verurteilend klingt: Es handelt sich weder um eine unzulässige Vermischung zweier Sachverhalte noch um eine Inflationierung belastender Begriffe. Genau diesen Vorgang vollzieht Hartmann eindrucksvoll und zuweilen bedrückend nach. Die Folgen für Karg-Elert waren verheerend - sein Name verschwand völlig von der deutschen (!!!) Bildfläche.

Wem die Fülle von Zusammenhängen, die Hartmann im Verlauf der Arbeit nachweist, dennoch nicht genügt, der möge mit dem Gegenbeweis vorlieb nehmen: In den angelsächsischen Ländern waren Karg-Elert und seine Musik immer präsent. Die Tatsache, daß er die Einflüsse seiner Zeit verarbeitete, ohne mit der Tradition zu brechen, sprach dort für ihn und die Allgemeingültigkeit seiner Musik.

In Deutschland erkannte man richtig: Karg-Elerts Musik war nicht in "urdeutscher Haltung ..., reinem, unverfälschtem Deutschtum" (Zitat Reger, 1900) geschrieben, sie war eher "universell, international, amerikanisch" (Straube-Schüler Adolf Hamm, 1913). Angesichts solcher Gesinnung vor dem ersten Weltkrieg ist es kaum

verwunderlich, daß Karg-Elert in den Verirrungen der Nazi-Zeit nur noch beiläufige Beachtung geschenkt wurde. Es ging bereits um die "Gesundung der deutschen Volksseele" (Gurlitt, Bessler, Moser, 1928), die Abwehr der "Überfremdung deutscher Kultur" (Moser, 1938) und einer "nicht-bodenständigen kosmopolitischen Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik" (Straube, 1933). Karg-Elert wurde folgerichtig zum Kultur-Philosemiten und schließlich zum Juden erklärt. Die deutsche Kirchenmusik erfreute sich an ganz anderen Erscheinungen:

"Es ist öfters bemerkt worden, daß in der Hitlerjugend und in der zeitgenössischen Kirchenmusik weithin aus einer verwandten Gesinnung und stilistischen Haltung heraus musiziert wird. Komponisten wie Heinrich Spitta, Wolfgang Fortner und Karl Marx sind sogar beiden 'Lagern' gemeinsam".
(Söhngen 1937)

Die Veröffentlichungen über Karg-Elert

Der historische Teil der Dissertation beginnt mit einer Übersicht über die zum Thema erschienene Literatur. Bei Karg-Elert gerät dies, wie bereits angedeutet, keineswegs zur Pflichtübung, sondern eher zum Detektivstück. Hartmann verfolgt die unterschiedlichen Überlieferungen durch viele Publikationen. Den Anfang bilden ein Lebenslauf Karg-Elerts von 1907, der in einen Artikel von Emile Rupp (1908) einfloß, und eine allonyme Schrift unter dem Namen "Hans Avril" aus dem gleichen Jahr. Bereits hier machte sich seine Neigung breit, konzipierte oder geplante Kompositionen als existent anzuführen. Dies gilt wohl auch für die Monographie von Paul Schenk (1927), die mit dem Komponisten in Gemeinschaftsarbeit entstanden sein dürfte. Auch ungenaue oder unrichtige biographische Angaben streute Karg-Elert selbst immer wieder direkt oder indirekt in Publikationen ein, und so existiert bis heute kein korrekter Lebenslauf von ihm. Insbesondere Nachschlagewerke tun sich bereits mit der Namensschreibung oder dem Geburtsjahr schwer. Nach dem Tode Karg-Elerts trug seine Tochter zum Teil zu weiteren Legendenbildungen bei. Eine Reihe von Arbeiten stützen sich allein auf ihre Auskünfte.

Bei der Auswertung des Materials wurden folgende Publikationen nicht berücksichtigt:

- "Tonkünstler-Lexikon" von Frank/Altmann. Neudruck der Ausgabe von 1936, Wilhelmshaven ¹⁵1971 mit den Angaben "21.11.1879", und als Pseudonym "Theo von Oberndorf".
- August Scheide: Zur Geschichte des Choralvorspiels, Hildburghausen o.J. (Vorwort vom 16.01.1923), Seite 503-511 mit der Überschrift "Sigfried Karg-Elert (1878)" und einer eher persönlich gehaltenen Einführung in das op. 65.

- Adolf Rudhardt: *Wegweiser durch die Klavierliteratur*, Leipzig und Zürich 1925.
- Otto Schumann: *Handbuch der Klaviermusik*, Wilhelmshaven 1979.

Die Biographie

Günter Hartmann stützt seine Untersuchungen zur Biographie Karg-Elerts wesentlich auf das von ihm zusammengetragene Material. An die 150 Briefe von Karg-Elert, 72 seiner Schwester Anna, Briefe anderer Personen, Archivmaterial der British Library und des Staatsarchives Leipzig sowie Verlagsunterlagen lassen eine Reihe von Begebenheiten in neuem Licht erscheinen. Für eine widerspruchsfreie Biographie reichen die Quellen nach seinen eigenen Angaben noch nicht aus. Dies gilt besonders für den Zeitraum bis 1904; hier sind die Funde noch spärlich.

Eine andere Arbeitsweise Hartmanns gibt dafür einen Einblick in das Terrain: Er vergleicht die verschiedenen Versionen über Karg-Elerts Leben und stellt Textausschnitte einander gegenüber. Das Ergebnis ist ein schillerndes Kaleidoskop von sich überschneidenden oder teilweise ausschließenden Legenden. Folgerichtig kommt der Wissenschaftler zu einer Ansicht, die er dem Leser mit den Weg gibt: "Für alle weiter an diesem Komponisten und seinen Lebensumständen Interessierte sei die Warnung ausgesprochen, nur mit äußerster Vorsicht Hinweise, die von Mitgliedern der Familie Karg-Elert selbst stammen, zu verfolgen". Man muß Hartmann zugute halten, daß er nur auf diesem Wege der Wahrheit ein Stück näher kommen konnte. Über den literarischen Wert dieser 'auf uns gekommenen Legenden' ist damit noch nicht das letzte Wort gesprochen. Karg-Elerts Tochter Katharina Schwaab trug ja gerade durch ihre zuweilen enthusiastische Erzählweise - der Verfasser dieser Zeilen genießt den Vorzug, häufig Gesprächspartner in solchen Stunden gewesen zu sein - zur Charakterisierung Karg-Elerts bei; zur Auffindung "objektiv nachweisbarer" Tatsachen kann dies allerdings kaum führen.

Nicht ohne Genugtuung sei dennoch darauf verwiesen, daß auch Anekdotisches Geschichte machen kann. Die folgende Beobachtung möge ohne Anspruch auf unbedingte Gültigkeit und wissenschaftliche Relevanz dem Leser Einblick in die oft verwirrenden Umstände geben. Den genauen Einzug Karg-Elerts in die Brandvorwerkstr. 85 konnte Hartmann trotz der Unterlagen des Stadtarchives Leipzig nicht klären (S. 52). Von Katharina Schwaab ist zu diesem Thema eine Anekdote erzählt worden:

Karg-Elert war einige Male kurz hintereinander umgezogen (etwa à la Beethoven) und konnte sich - zerstreuter Professor, der er war - seine neue Hausnummer nicht merken. Nach einigen peinlichen Situationen mit Taxifahrern und mehrmaligem vergeblichem Umherirren in der eigenen Straße beschloß er, Abhilfe zu schaffen. Er bezeichnete seine nächste zu publizierende Komposition einfach mit der Hausnummer als Opuszahl. Diese konnte er sich dann merken.

Immerhin ist an der Geschichte folgendes schlüssig: Karg-Elert ist 1909/1910 im Zeitraum eines Jahres drei Mal umgezogen (wie sich gleich zeigen wird), und das op. 85 (desgleichen die folgenden Werke bis op. 90) trägt die Angabe "c1911". Die Werke davor sind später erschienen, op. 84 zum Beispiel "c1915". Traut man dem von Hartmann angeführten Brief (S. 308), so ist op. 85 im Oktober 1910 fertig gewesen. Ergebnis: Der Umzug Karg-Elerts in die Brandvorwerkstr. 85 noch im Jahre 1910 ist wahrscheinlich geworden.

Frappierend ist allerdings die Beobachtung, daß die Anekdote auch auf den nächsten und letzten Wohnsitzwechsel (Hausnummer 111 im Jahre 1914) genau zutrifft. Op. 110 - c1925 , op. 111 - c1915, op. 112 - c1927. Ein eminenten Fund für die Suche nach dem Zusammenhang zwischen op.-Nummerierung und Entstehungszeit - vielleicht machte dies Karg-Elert öfters so oder so ähnlich?

Die Karg-Elert-Forschung muß sich demnach auf das Naturell Karg-Elerts einstellen, wenn sie hinter seine schillernde Persönlichkeit blicken will. Er nahm nicht alles, was mit Kunst zu tun hatte, bierernst und penibel genau (was in Deutschland leider sofort mit einer despektierlichen Rezeption bestraft wird). Man lese dazu als Originalquelle in der Polaristischen Klang- und Tonalitätslehre die Seiten 182 und 183 aufmerksam durch oder nutze die in diesem Punkt meisterliche Sekundärquelle: Johannes Piersig, Sigfrid Karg-Elert - Zwei späte Orgelwerke. In Musik und Kirche 51, 1981, S. 224-231.

Von 1906 - 1915 lebte Karg-Elerts Schwester Anna Karg in seinem Haus. Sie fertigte für ihren Bruder Abschriften sowie Transpositionen an und führte außerdem einen Teil der Korrespondenz. Ihr Anteil an der Arbeitsleistung Karg-Elerts in dieser Zeit wird von Hartmann außerordentlich hoch eingeschätzt. Ihre Briefe geben Aufschluß über viele Vorgänge aus einer gewissermaßen neutralen Sicht (im Gegensatz zu Karg-Elerts eigenen Auskünften) und ermöglichen es, viele Legenden zu berichtigen: Karg-Elerts Weg zur Orgelkomposition, sein eigenes Orgelspiel, sein Verhältnis zu Karl Straube und zu Reger. Insbesondere die planlose Arbeitsweise des Bruders, unter der sie zu leiden hat, wird aus ihren Briefen deutlich und führt schließlich zum Bruch: "Mein gutes Bruderherz kann selbst nicht planvoll arbeiten und leidet dies auch von anderen

nicht; sein ganzes Leben und Arbeiten geht im Zickzack; mich aber reibt eine solche Lebensführung, zu der er auch mich veranlassen will, auf". (S. 66)

Bei einigen Fakten gelingen Hartmann Nachweise. So zum Beispiel, was den Dokortitel angeht, den Karg-Elert seit etwa 1920 führte: Es gab ihn nicht! Eine Kriegsteilnahme konnte er nicht nachprüfen. Es existieren allerdings Fotos von Karg-Elert in Uniform.

Am spektakulärsten ist sicher die Erkenntnis, daß Karg-Elert kein Orgelvirtuose war, wie fast überall zu lesen ist, und daß er mit Sicherheit nicht konzertreif Orgel spielen konnte. Dies geht aus allen verfügbaren Quellen direkt oder indirekt hervor - außer aus Karg-Elerts eigenen Darstellungen. Auf diese Weise mußte ja die Konzertreise nach Amerika 1932 - als 'Composer and Organist'-zumindest was letzteres betrifft, ein großes Fiasko werden. Daß es so war, belegen alle von Hartmann in Amerika aufgefundenen Quellen. Im deutschen Sprachraum ist er der erste, der diesen Vorgang aufarbeitet und korrekt darstellt. (S. 87 ff.)

Möglicherweise war man nicht genau informiert über das Karg-Elert-Festival in London 1930 (dort spielten englische Organisten an 10 Abenden ausschließlich seine Werke) und engagierte Karg-Elert für eine Konzertreise durch Nordamerika als Orgelvirtuose und Komponist. Bereits die Ankündigungen lassen erkennen, daß man der Begegnung mit ihm eine überragende Bedeutung zumaß: Man erwartete ein Erlebnis, "wie es vielleicht Bach vermittelt haben könnte". Ein Blick in seine Programme lassen erkennen, daß er nicht in der Lage war, seine eigenen großen Werke zu spielen - er interpretierte überwiegend kleinere Stücke (von Rameau, Christian Bach etc.) in Transkriptionen oder Harmoniumwerke, sieht man von op. 150 ab (hier als "Passacaglia (55 Variations) and Fugue (B flat minor) about the notes B-A-C-H"), dessen damalige Gestalt bis heute unbekannt ist.

Entsprechend fielen die Kritiken aus:

"... he had to wait so long for the applause to stop that he didn't know what to do about it. His program was played from manuscripts... Dr. Karg-Elert is not here as a concert organist, for he has never practised that profession and never intends to; he is here, by grace of the business abilities of an American manager, on the strength of his international reputation as a composer. It must have been quiet an ordeal |Qual, d. V. | for him to play this great concert organ,..."

Doch damit nicht genug. In der Sächsischen Sängerbundes-Zeitung veröffentlichten Karg-Elert und seine Tochter bereits während der Amerika-Reise großartige

Berichte über angeblich 'sensationelle Erfolge' in neun Fortsetzungen. Diese Berichte sind bis in viele Details hinein reine Erfindungen (z. B. die Beschreibungen der Orgeln etc.) und wären wahrscheinlich nicht weiter erwähnenswert, wenn sie nicht die Sprachbarriere wieder überwunden hätten und von G. Sceats ins Englische übersetzt worden wären. Nun meldeten sich etliche Fachleute in der Fachpresse zu Wort und wiesen die teilweise unmöglichen Behauptungen Karg-Elerts zurück. Zwar habe man "in Karg Elert ... the first and only European composer of organ music ..." (tatsächlich war Karg-Elert laut einer Aufstellung über die Häufigkeit der gespielten Orgelkompositionen in den USA 1930 an fünfter Stelle nach Bach, Franck, Widor und Vierne!), "but an organist he certainly is not ...". Höflichkeit habe bisher die Feder geführt (wenigstens in der Fachpresse): "...when a person is our guest we do not feel at liberty to criticise openly either his actions or his talents", aber jetzt müsse man feststellen "Candidly, a village organist could not have done half do badly...". Hartmanns bewährte Methode, Texte nebeneinander abzudrucken, bringt ein Übriges zu Tage.

Es ist betrüblich mit anzusehen, wie ein so großer Mann in seiner letzten Zeit (er war bereits schwer krank) auf so erniedrigende Weise um Anerkennung ringen mußte, dazu noch in seinem eigenen Land, in dem die kulturpolitische Situation dieser Jahre ihn quasi 'zwang', Erfolge wenigstens im Ausland nachzuweisen.

Nach seinem Tod geriet Karg-Elerts Familie in existentielle Not, die durch das Engagement von Freunden, Schülern, Verlagen (Peters) und durch Spendenaufrufe in USA und Deutschland gelindert werden konnte.

Vor welchen Problemen die biographische Forschung immer noch steht, zeigt Hartmann an einem Versuch verschiedener Lebensläufe mit immer wieder abweichenden oder widersprüchlichen Aussagen. Entsprechend verwirrend muß eine Zusammenstellung von Nachrufen ausfallen, die diesen Teil der Arbeit beschließt.

Der analytische Teil bis op. 65

Am Beginn dieses Teils stehen verschiedene Einteilungen. Zunächst eine Systematisierung von Karg-Elerts Werken für und mit Orgel, eine sehr hilfreiche Tabelle der von Karg-Elert verwendeten Kirchenlied-Melodien und eine Gruppierung der Schaffensphasen in drei Abschnitte:

1. Phase 1904 - 1914 opp. 25B - 92
2. Phase 1915 - 1926 opp. 96 - 108
3. Phase 1927 - 1931 opp. 141 - 158

Hartmann arbeitet in diesem Kernstück seiner Dissertation alle Orgelwerke entlang der Opus-Nummerierung durch. Vorzüglich sind die jeweiligen Zuordnungen der Werke zu Karg-Elerts Leben und Schaffen sowie die Zusammenstellungen von Zitaten aus Briefen und Besprechungen. Sie lassen diesen Teil zu einem Handbuch der Orgelwerke Karg-Elerts werden.

Sehr gut ist dabei die Entwicklung von der Harmonium- zur Orgelkomposition zu sehen. Karg-Elert wurde dabei von Prof. Homeyer (nicht von Reger) angeregt und beraten, zunächst bei der Transkription von Harmoniumwerken. Die ersten neun Orgelwerke sind solche Übertragungen, sie tragen den Opus-Zusatz "B".

Einen interessanten Einstieg bietet die Passacaglia es-moll op. 25B. Sie ist gegenüber der Harmoniumfassung erheblich verändert worden - der Unterschied zwischen beiden wird gut deutlich. Besonders lesenswert ist dabei Karg-Elerts eigene Deutung des Werks. Wenn hier vor allem die formale Untersuchung wichtig war, so kommt bei op. 34B noch die Verfolgung des kompositorischen Bauplans dazu. Dieser weist in seiner Einheitlichkeit (aus einem Motiv werden weitere abgespalten) und dem Bezug auf einen Grundbaustein bereits auf Karg-Elerts spätere Werke hin. Auch die von Hartmann so benannte "Kargsche Devise", ein E-A-C-H-Motiv mit unterlegtem chromatischen Tetrachord, taucht hier bereits auf. Mit diesen Erkenntnissen hat Hartmann einen entscheidenden Schritt für die Analyse Karg-Elertscher Musik getan, dessen Wert nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Bedauerlicherweise ist Hartmann aber schon zu tief in diesem Fahrwasser, um einen ungetrübten Blick auf die noch verbleibenden Frühwerke zu werfen. In der Einführung zu op. 39B (Phantasie und Fuge D-dur) sind Kommentare zu Karg-Elerts Briefen falsch platziert. Aussagen wie "zur Ehrenrettung des langweiligen op. 39..., Man mag das mißratene Opus als Improvisation im Stile Bachs ansehen..., ermüdende tonale Monotonie der Fuge..., schülerhaft..." entbehren jeder Wissenschaftlichkeit und werden nicht einmal durch einen Anflug von Analyse gestützt. Einzig schülerhaft ist Hartmann dünne Formbetrachtung selbst. Er verkennt in jeder Hinsicht den Wert dieser Komposition.

- Ein Komponist, der zu einer allgemeingültigen Aussage in seinen Werken finden will, muß stilistische Anregungen der Vergangenheit verarbeiten. Wenn dies am Anfang etwas zu offensichtlich geschieht, dann ist es nur umso interessanter, den Weg zur Vereinheitlichung zu verfolgen, was bei Karg-Elert sehr gut möglich ist.

- Die Geschlossenheit kompositorischen Materials ist nur ein Gesichtspunkt für gestalterische Kraft (wenn dies auch in letzter Zeit das Einzige geworden zu sein scheint). Frische und Schlagkraft der Themen machen mindestens genausoviel aus. In dieser Hinsicht ist op. 39B ein 'echter' Karg-Elert, alles andere als langweilig (nach Ansicht des Rezensenten wird es in einem Konzert mehr Hörer begeistern als manches einheitlichere Stück) und von origineller Erfindung (bereits in Takt 4 wird von D-dur nach Des-dur moduliert).
- Der Vergleich von Orgel- und Harmoniumfassung ist satztechnisch zwar nur am Anfang aufschlußreich, dafür umso wichtiger in pedaltechnischer Hinsicht.
- op. 39B ist eindeutig das Vorbild für die Phantasie "Ein feste Burg ist unser Gott" op. 65/47.

Sehr informativ ist wiederum die Einführung Hartmanns zu den 66 Choralimprovisationen op. 65. In ihr beweist sich übrigens, daß nicht nur Karg-Elert selbst, wie Hartmann häufiger glauben machen will, enthusiastische Äußerungen über seine Werke niederschrieb, sondern z. B. auch H. Grace (Hartmann S. 207):

"...when Reger's Choral-Preludes were published we took off our hats, but when Karg-Elerts Choralimprovisations were published we threw them into the air with delight".

Im krassen Gegensatz dazu Hartmanns Untersuchungen zu op. 65. Sie bilden den Tiefpunkt seiner ansonsten so verdienstvollen Arbeit. Man kann nicht auf 17 Seiten ein Opus mit 66 Einzelnummern abhandeln, zumal nicht, wo es vielfach als Karg-Elerts wichtigstes Orgelwerk angesehen wird. Genauso unbegründet und zweifelhaft ist die Vorgehensweise selbst: "...es soll aber wenigstens das erste Heft näher durchgesehen werden, dazu noch Stichproben späterer Nummern". Eine gezieltere Überlegung betreffs der Auswahl wäre wünschenswert gewesen.

Die Korrekturen und Verbesserungen, die Hartmann im Verlauf dieser eigentlich oberflächlichen Arbeit dem Komponisten Karg-Elert 'empfiehlt', würden erhebliche Zweifel an Hartmanns Qualifikation erlauben, sprächen nicht 890 andere Seiten dagegen.

Zunächst zu seinen stilistischen Untersuchungen. Die erste Analyse beginnt mit einem für dieses Kapitel typischen Lapsus: "Über dieser Bearbeitung [Nr. 1]

sollte stehen: 'Im Stile von J. L. Krebs (1733-1780)'; ... Wenn schon Karg-Elert im Stil dieses Bach-Schülers schrieb, hätte er dessen Satzregeln genauer studieren sollen: ...".

Er hat es aber nun mal nicht darüber geschrieben und hatte vielleicht seinen Grund dafür. Derartige Vorschläge bringt Hartmann wiederholt (Nr. 5 'Im Stile Griegs'; Nr. 9 'Im Stile Brahms'), aber nicht sehr konsequent. Als Vergleichsmethode angewandt könnten sie dazu verhelfen, Karg-Elerts Prinzip der Stilkopie zu studieren - sie besteht bei weitem nicht daraus, einfach ein Vorbild zu kopieren - und seine vielen eigenen Form- und Klangideen davon zu trennen. Bei Hartmann ist darüber nichts zu finden.

Nr. 8 "Macht hoch die Tür" ist schon fast eine parodistische Adaption von Regers Fantasie "Ein feste Burg", Nr. 13 wiederum scheint eine ganz eigenständige Form zu sein, bei der vor allem die ungewöhnliche Ausdeutung des Textes ("Herr Jesu Christ, dich zu uns wend") auffällt. Eine der schönsten Abwandlungen barocker Kanontechniken ist Nr. 16 "Herzlich tut mich verlangen" und bleibt ebenso unerwähnt wie die folgende Nummer. Bei dieser ist es besonders ärgerlich, wenn man später auf S. 699 liest:

"... für die beiden letztgenannten Tonsetzer |Schütz und Pachelbel, d. V. | gab Karg-Elert das kopierte Vorbild an: sie sind als besonders mißlungen zu bezeichnen".

Und unter der Nr. 17 "Herzliebster Jesu, ... - In Heinrich Schütz'scher Manier" findet man überhaupt nichts. Hier hat sich Hartmann nach Ansicht des Rezensenten aus der ernst zu nehmenden Diskussion verabschiedet. Statt den kompositorischen und ästhetischen Qualitäten nachzuspüren - gerade die Abweichungen vom Vorbild sagen ja Entscheidendes aus - beschränkt er sich auf Stilpurismus. Dieser lag Karg-Elert und seinem Musikverständnis zu allen Zeiten fern.

Hartmann muß sich fragen lassen:

- Ist ein Stück nur dann beachtenswert, wenn das historische Vorbild erreicht wird, oder sind nicht vielmehr schon ganze Gattungen in der Kunst aus historischen Mißverständnissen entstanden (z. B. die Oper)?
- Ist es nicht allein schon interessant genug, daß Karg-Elert einen Chorkomponisten auf der Orgel porträtiert, von dem kein einziges Werk für Tasteninstrument nachzuweisen ist?

Der Sachverhalt könnte zu klären sein. Wahrscheinlich kannte Karg-Elert nicht allzu viel von Schütz. Die 'Geistliche Chormusik' war um 1909 nicht im Zentrum des Interesses; er kannte vor allem ein Stück - den Schlußchor der Matthäuspasion. Er zitiert ihn in der Harmonik (S. 94) und transskribierte ihn für zwei Harmonium-Sammlungen (Hartmann S. 590 und 592). Dieses Werk aber

fällt aus dem Schütz'schen Oeuvre ganz heraus, besonders in seiner harmonischen Anlage. Verglichen damit ist Karg-Elerts Nr. 17 gar nicht so übel - sofern man dieses Kriterium überhaupt für notwendig erachtet.

Übergangen wurden auch so reizvolle Stücke wie Nr. 22, 27 (Doppelpedal mit c. f. im rechten Fuß), 35, 38 (Passacaglia Jesu, meine Freude), 41 (Bachscher Kantatensatz mit konsequent beibehaltenem, vom c. f. abgeleiteten Motiv), 45, 47 (Verarbeitung seines op. 39B), 51, 60 (Air alla Bach) usw. - alles vorzügliche Werke.

Am peinlichsten sind Hartmanns Kommentare zu kontrapunktischen Schwächen des Meisters. Bereits bei Nr. 1 bietet er eine 'Verbesserung' an. Diese gibt Auskunft über das Niveau der Vorgehensweise. Die Verbesserung ist nämlich erheblich langweiliger - schülerhafter - als das Original (S.210). Die für den Ausdruck unverzichtbare charakteristische Stimmführung wird von Hartmann zum "Barocksurrogat" nivelliert. Fast unnötig zu fragen, woher Hartmann seine Kriterien zu solcher Analyse bezieht: aus der konventionellen Tonsatzlehre, dem kleinsten gemeinsamen Nenner der "klassischen" Musik. Es hat sich fast überall herumgesprochen, daß dieser Standpunkt allenfalls zwischen 1750 und 1800 Anwendung finden kann - wenn überhaupt - , wie könnte er dann für Karg-Elert gelten?

Die größte Blöße gibt sich Hartmann bei Nr. 6 "Gelobet seist du, Jesu Christ", einem fünfstimmigen Vorspiel:

"Eine nur vierstimmige Ausarbeitung wäre ehrlicher und angemessener gewesen, der Tenor 1 ist oft nur Mogelstimme: wenn schon im Geiste Bachs, dann müßte man auch in letzter Konsequenz so erfinden".

Fast unnötig, darauf hinzuweisen, daß ein fünfstimmiger Satz anders klingt als ein vierstimmiger. Die von Hartmann konstatierte "lineare Abhängigkeit" beider Tenorstimmen (Tenor 1 und der c. f.) weist sogar viele Einklangsparellen auf, die ihm offensichtlich entgangen sind. Fazit: Es handelt sich um eine Umspielung des c. f. , die für das klangliche Ergebnis unverzichtbar ist. Und - Karg-Elert kannte seinen Bach besser als Hartmann - solche Techniken wendet auch Bach an, z. B. in der Arie mit Chor "Mein teurer Heiland" aus der Johannes-Passion - dort mit drei Bässen. Bei diesem Bach findet man ebenfalls Oktavparallelen, ebenso wie bei Karg-Elert noch eine handvoll Quinten zu finden wären (sieht man von den stilistisch begründeten Rückungen ab). Sie alle hätten in der Brahms'schen Sammlung (inclusive Regers Quinte in der Expo-

sition der B-A-C-H-Fuge) einen würdigen Platz gefunden.

Es ist schade, daß Hartmann so wenig in die Materie des op. 65 eingedrungen ist. In Anbetracht seiner sonstigen Leistung fällt dem Rezensenten diese Feststellung schwer, in Anbetracht des Titels und damit des Anspruchs der Dissertation muß sie getroffen werden.

Die Analysen ab op. 72

Entsprechend überraschend ist es, daß es vollkommen anders weiter geht. Auf den folgenden 300 Seiten beweist Hartmann sein Wissen und Können in Sachen Karg-Elert auf eindrückliche Weise. Ganz im Gegensatz zum Vorangegangenen gelingt es ihm, die Eigentümlichkeiten von Karg-Elerts Kompositionsstil herauszuarbeiten.

Die Trois Impressions op. 72 bieten die Gelegenheit, auf Karg-Elerts impressionistische Seite ausführlich einzugehen. Sehr gut ist die Beobachtung, daß sich die schon im Titel an Debussy angelehnten Werke im Notenbild nicht von seinen übrigen Werken unterscheiden. Ja, sogar die eher improvisatorische Wirkung dieser ganzen Werkgruppe (op. 34B, op. 72, op. 96 usw.) entpuppt sich als handwerklich enorm durchgeformte Satztechnik. Zu den Stileigentümlichkeiten Karg-Elerts gehört es, daß diastematische Untersuchungen nicht immer zur Auffindung von Motivbeziehungen dienen. Auf die formale Analyse legt Hartmann bei dem auch von Straube aufgeführten Riesenopus 73 (Chaconne and Fugue Trilogy with Choral) und der First Sonatina op. 74 Gewicht. Er arbeitet bei letzterer die schon von M. Weyer erkannte These heraus, daß Karg-Elert "die Logik des musikalischen Ablaufs" mit der "Überraschung des Einfalls" verbinden kann (Zitat frei nach Weyer, Hartmann S. 255).

Interessant wiederum die Beschreibung der Rezeption der Diverse Pieces op. 75 und die Entstehungsgeschichte von op. 75B, Homage to Handel. Op. 78 (20 Præ- und Postludien) gibt Anlaß zu einem interessanten Vergleich mit Regers op. 67. Die Beschränkung auf die Analyse der Nr. 4 "Aus tiefer Not" leuchtet hier spontan ein - es ist das konzentrierteste Werk der Sammlung, wenn man vom kammermusikalischen Schluß (Nr. 20) absieht. Die Improvisation über "Näher mein Gott zu dir" op. 81C gibt Hartmann wieder Gelegenheit, seinen Scharfsinn als Historiker zu beweisen: Karg-Elerts Angaben zur Entstehung des Werkes können nicht stimmen. Mangels Unterlagen muß eine endgültige Aufklärung offen bleiben.

Ein bislang vernachlässigtes Werk Karg-Elerts sind die 22 leichten Pedalstudien op. 83, die Hartmann sehr hoch bewertet:

"Es mag für manchen überspannt klingen, dennoch ist es war, daß viele Karg-Elertschen Orgelstücke den Untersuchenden ähnlich faszinieren und fesseln wie etwa die unnachahmlichen Exemplare meisterlicher Satzkunst Bachs, z. B. im Orgelbüchlein." (S. 306)

Angesichts der immer kritikfreudigen Haltung Hartmanns gegenüber Karg-Elert ist dies ein glaubwürdiges Zeugnis. Auch die für Karg-Elert typischen rapido-Leitern finden hier lobende Erwähnung: "... in der Auffindung von Intervallstrukturen für solche 'rushes' war Karg-Elert so leicht nicht zu übertreffen."

Die großen Opera 85, 86 und 87 sind entsprechend ihrer Bedeutung ausführlich behandelt. Bemerkenswert ist, daß op. 85 Nr. 2 vom 19-jährigen Helmut Walcha (!) im Beisein von Karg-Elert gespielt wurde. Bei den zehn charakteristischen Tonstücken op. 86 erscheint dem Rezensenten die Auswahl der Nummern 1 und 10 ohne Berücksichtigung der übrigen Stücke wieder problematisch. Vielleicht wäre eine systematische Auswertung in irgend einer Form durchführbar gewesen. Der Vergleich zu den Sammlungen Regers (opp. 59, 63 etc.), von denen Karg-Elert eindeutig inspiriert wurde, bietet Material dafür an. Die Untersuchung des "Prologus tragicus", in dem Melodien und Melodieteile verschiedener Lieder verwendet werden, fällt sehr interessant aus und legt die Vermutung nahe, daß Reger in seinen Stücken op. 145 ausnahmsweise einmal von Karg-Elert angeregt wurde. Hartmanns hermeneutische Deutung des "Prologus tragicus" und seine Einordnung in die kompositorische Situation Karg-Elerts scheint allerdings etwas gewagt - eine konjunktivische Formulierung hätte den apodiktischen Eindruck, den Hartmann erzeugt, abgeschwächt. (S. 327)

Mit Hilfe der Analyse rechnet Hartmann mit Autoren, die etwas vorschnell über Karg-Elert urteilen, zu Recht ab:

"Gleichsam improvisatorisch folgte Karg dem Einfall des Augenblicks, und wenn im deutschen Sprachgebrauch die Version 'vom Hundertsten ins Tausendste kommen' stets im abwertenden Sinn gemeint ist, so gilt es bei Karg-Elert, sich dem schöpferischen Moment dieser Technik zu erschließen."
(Zitat Piersig, Hartmann S. 328)

Das ist eben nur e i n e Seite von Karg-Elert. Er selbst spricht im Zusammenhang mit seiner Harmonik die Warnung aus:

"Oberflächliche Geschwindler, denkträge Musikanten, Genießer ... möge ein gütiges Geschick von dieser Lektüre, die intensive Mitarbeit des Studierenden erheischt, fernhalten."

Die erwähnte strukturelle Dichte findet sich auch in op. 87 wieder, besonders in der berühmten Nr. 2 "Jesu, meine Freude". Die Untersuchung Hartmanns ist außerordentlich lesenswert und offenbart, daß Karg-Elert seine gewichtigen Werke von Gelegenheitsarbeiten gut zu trennen wußte: Bei ersteren gibt es kaum eine Note, die nicht in die Struktur der Motivik gehört, wozu nach Hartmann auch die von manchen Organisten so empfundene "problematische Schlußzeile" des dritten Satzes gehört.

Bei der Werkgruppe opp. 92, 96, 100, 106 und 108 wird der eingeschlagene Weg fortgesetzt. Die Betrachtung der Bodensee-Pastelle op. 96 dürfte eines der in sich geschlossensten Teile sein. Gerade die Wahl des Schwerpunkts auf Nr. 1 und 6 läßt sich sehr gut nachvollziehen. Hier entwickelt Hartmann wieder die Kargsche Devise, eine von ihm so bezeichnete kompositorische Verarbeitung des B-A-C-H-Motivs. Zu dieser Kargschen Devise muß gesagt werden, daß sie nach eingehender Beschäftigung mit Hartmanns Überlegungen als ausgesprochen hilfreicher Arbeitsbegriff gelten kann. Wenn auch die B-A-C-H-Motive angesichts der dichten Chromatik nicht immer notwendigerweise in der Absicht des Komponisten lagen, so kann man dem entgegenhalten, daß die allzu enge Auslegung dieser Devise sowieso nicht die Intention Hartmanns ist. Er selbst zeigt Kargsche Devisen bei Bach, Mendelssohn, Liszt u. a. auf. Die Berechtigung zur Verwendung von Kargs Namen für die Devise liegt aufgrund der enormen Häufigkeit in seinem Oeuvre auf der Hand.

Op. 100 fällt aus dieser Werkgruppe heraus, weil Karg-Elert auf frühere Vorlagen zurückgriff, aber op. 106 (Cathedral Windows) schätzte er selbst wegen seiner Einheitlichkeit und "geschlossenen Stilisierung" hoch ein.

Op. 108 (Sunset, Starlight, Elegiac Poem) gibt Anlaß, Verbindungen zur Harmonik zu ziehen. Hartmann ist ein intimer Kenner der polaren Theorie von Karg-Elert, die nach Ansicht des Rezensenten in ihrer Bedeutung allgemein stark unterschätzt wird. Ihr "Nachteil" ist es, daß sie, wie Karg-Elert richtig voraussah, ein sehr intensives und zeitraubendes Studium verlangt. Auf dem Gebiet der Modulation bringt sie gegenüber dem gängigen Verständnis, das besonders in Regers Schrift eine Verirrung ins Absurde erfährt, umwälzende Erkenntnisse zutage.

Für die Spätwerke Karg-Elerts (opp. 141-145, 150, 151, 154) gilt vieles bereits Gesagte. Hartmanns sehr gründliche Arbeit läßt die Dissertation einmal mehr zum unverzichtbaren Standardwerk werden. Ein Beispiel sei herausgegriffen: Piersigs

Ausführungen um "Music for Organ" op. 145 (fruchtbare Auseinandersetzung mit der Barockorgel und dem 'linearen Stil', geschrieben für die Silbermann-Orgel in Rötha, dort uraufgeführt) werden auf ihren Wahrheitsgehalt hin abgeklopft. Sie können aus vielen Gründen so nicht richtig sein: Die romantischen Registrierangaben in der Ausgabe von op. 145 können mit der Disposition von Rötha nicht realisiert werden, der Klaviaturnumfang reicht an einigen Stellen nicht aus usw. Hartmanns Verdienst ist es hier wie bei op. 150, die richtigen Fragen gestellt zu haben. Eine schlüssige Erklärung für diese Widersprüche läßt sich zur Zeit nicht geben.

Mit den kleineren Stücken opp. 155 - 158 bringt Hartmann sozusagen als würdigen Abschluß eine geradezu sensationelle Entdeckung ans Licht. Bei dem Chorale Prelude "Alle Menschen müssen sterben" op. 158 handelt es sich um ein Plagiat, eine nur unwesentlich veränderte Abschrift von Bachs gleichnamigem Orgelbüchleinstück! Viele Indizien sprechen dafür, daß Karg-Elert diese Fälschung nicht zu verantworten hat: Das Copyright ist ©1943 und den Verlagsvertrag für op. 157 (©1935 beim gleichen Verlag) hat bereits seine Frau abgeschlossen.

Band II

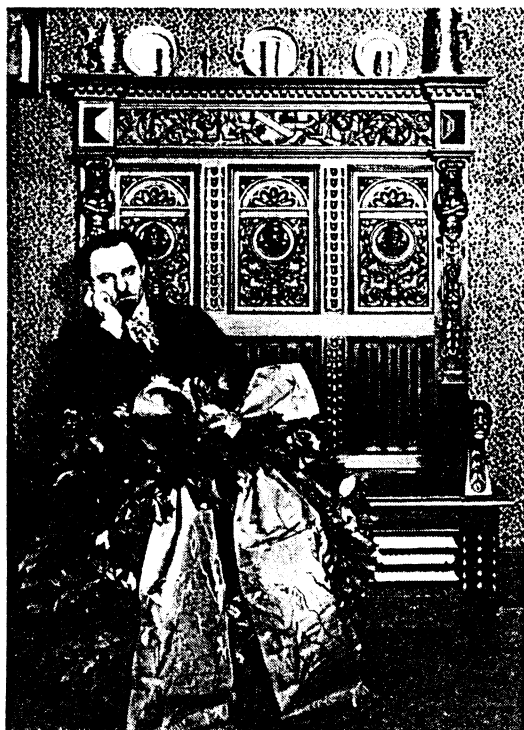
Die Bearbeitungen Karg-Elerts für Orgel führen zu einem Vergleich zwischen Reger und Karg-Elert als Bearbeiter Bachs: Neben Karg-Elerts differenzierter und musikalischer Ausarbeitung verblaßt Regers plumpe Übertragung. Erwähnenswert sind auch die Wagner-Transkriptionen, die Karg-Elert wie auch seine Harmonium-Ausgaben des gleichen Meisters sehr bekannt gemacht haben.

Der Teil C (Systematischer Teil) beginnt mit einem Verzeichnis der Harmoniumwerke und "Untersuchungen zum Harmonium", die in Anbetracht der ursprünglichen Abhängigkeit der Orgelwerke von diesem Instrument hilfreich sind. Nicht zuletzt sind einige der schönsten Werke für dieses verloren gegangene Instrument (Kunstharmonium) geschrieben.

Die weiteren systematischen Untersuchungen (Orgelbau; Karg-Elerts Stil aufgrund seiner historischen Voraussetzungen, seiner eigenen Aussagen und seiner Werke; Musik und Politik) können durchweg als hervorragende, völlig eigenständige Forschungsarbeit auf musikwissenschaftlichem Neuland bezeichnet werden. Für manchen Absatz aus Hartmanns Dissertation war die Lektüre eines ganzen Buches und vieler Artikel notwendig. Hier erweist er sich als profundester Kenner der Materie, seine Arbeit ist die umfassendste und bedeutendste Darstellung über Karg-Elert.

Der Rezensent verzichtet auf eine genauere Beschreibung der systematischen Teile, weil die meisten Brennpunkte daraus bereits mit dem bisher Gesagten abgehandelt sind. Abgesehen von der unnötigen Wiederholung läßt sich die ohnehin konzentrierte Darstellung Hartmanns kaum verkürzen. Die Lektüre des systematischen Teils ist für jeden 'Kargianer' spannend, der Abschnitt über Musik und Politik ist darüberhinaus voll von neuen Gesichtspunkten und zuweilen bedrückend.

Zum Schluß sei auf einen in der Musik wohl einmaligen Fall hingewiesen: Karg-Elert porträtiert sich im Rahmen seiner Porträts op. 101 selbst! Dieses bei Hartmann vollständig abgedruckte Stück (S. 657), das natürlich die größtmögliche Dichte an Kargschen Devisen aufweist, ist der "Freundin Gabrilla Colongo" |sic!| gewidmet und mit einem Motto in Spiegelschrift überschrieben. Ob sie mit der "geliebten Gabriella" aus der Harmonologik (S. 128 und 155) identisch ist? (jm)



Frau Anne zu eigen.

An mein Weib

Sechs Gedichte

komponiert für
eine Singstimme
mit Klavier

von

SIGFRID KARG-ELERT.

Heft I (N^o 1-3) M 1,80.

Op. 54.

Heft II (N^o 4-6) M 2,--

- N^o 1. Jetzt und immer: Seit wann du mein. (Rich Dehmel) M. 80.
N^o 2. Keh' ein bei mir: Du bist die Ruh. (Friedr. Rückert) M. 80.
N^o 3. Ein Nachtgesang: Die Sonne sank (Theo Schäfer) M. 80.
N^o 4. Deine Seele hat die meine... (Marie Jizerott) M. 1.
N^o 5. Deine Wirkung: O wie fühl' ich mich gehoben! (Karl Müller) M. 1, 20.
N^o 6. Was die Liebe sei: Ich sprach zur Sonne. (Emil Ritterstaus) M. 1, 20.

Marzu anschließend anschließen:

Op. 40. Drei Gedichte: An mein Kind N^o 1. M. 1. N^o 2. M. 1, 20 N^o 3. M. 0, 80

Copyright 1907 by Carl Simon

Eigentum des Verlegers für alle Länder.

Alle Rechte, nicht aus. Nachdruckrecht vorbehalten.

New York, G. Schirmer,
London, Novello & Co
Triest, Hasenclo Capon.

Carl Simon, Musikverlag, Berlin S W
Hof Musikalienhändler: St. Hubert des Herzogs von Anhalt
Hauptgassenstrasse 101
Auslieferungslager bei F. Volkmar in Leipzig
C N 3081/08

Wien, Anton Goll
St. Petersburg, Zimmermann
Zürich, Gebr. Hug & Co

Urk. Anst. = CS Bld. Cahn Leipzig.

III Discographie

SIGFRID KARG-ELERT

DISCOGRAPHIE

zusammengestellt

aufgrund der Discographie

von

Prof. Dr. Paul-August Koch (1983)

(jm, rk)

Die Opus-Nummern orientieren sich am

VERZEICHNIS SÄMTLICHER WERKE

Verlag Zimmermann, 1984 (ZM 2534)

+ hinter Platten-Nr.: Platte enthält noch weitere Werke von Karg-Elert
(+) hinter Platten-Nr.: Platte enthält zusätzlich Werke anderer Komponisten
|...| um Platten-Nr.: Platte nicht mehr lieferbar

- op. 12 Sechs Lieder im Volkston
Nr. 5B Ein Wanderlied
Mari Anne Häggander; Lars Roos Bell 180 (Schweden) + (+)
- op. 14 (Drei) Sonatinen
Nr. 3 in a
Aad van der Hoeven, Italien
St. Maria dei servi Bologna Con VRS 1854 (+)
- op. 25B GroßePassacaglia in es-moll (1933)
Robert Husson, All Souls', Langham
Place London Wealden WS 180 +

op. 29 Silhouetten

Nr. 1 Cantilene

Nr. 4 Berceuse mignonne

Nr. 5 Quasi Minuetto

Nr. 7 Scherzino

Elke und Wolfgang Stockmeier, Kl. + O.; MD + G G 1234 +

op. 35 Poesien

Nr. 5 Ideale

Elke und Wolfgang Stockmeier, Kl. + O.; MD + G G 1234 +

op. 54 An mein Weib

Nr. 2 Kehr' ein bei mir

Nr. 4 Deine Seele

Nr. 5 Deine Wirkung

Nr. 6 Was die Liebe sei

Mari Anne Häggander; Lars Roos

Bell 180 (Schweden) + (+)

op. 65 66 Choralimprovisationen

Nr. 1 Ach bleib mit deiner Gnade

Raymond Sunderland, Bridlington Priory Vista VPS 1010 + (+)

Robert Husson

|Wealden WS 128 +|

Wolfgang Stockmeier, Wallfahrtskirche

Rulle

Psal 157/240574 PET +

Nr. 5 Freu dich sehr, o meine Seele

Raymond Sunderland

|Vista VPS 1006+(+)|

George Thalben-Ball, All Souls', London Vista VPS 1059 (+)

Nr. 10 Vom Himmel hoch

Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna

Psal 173/160675 PET +

James Parsons, Keith Abrams, Matthews

|Wealden WS 145 (+)|

Nr. 13 Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend

Robert Husson

|Wealden WS 128 +|

Nr. 16 Herzlich tut mich verlangen

Wolfgang Stockmeier, Wallf.kirche Rulle

Psal 157/240574 PET +

Nr. 17 Herzliebster Jesu, was hast Du

Robert Husson

|Wealden WS 128 +|

<u>Nr. 20 O Lamm Gottes unschuldig</u>	
Conrad Eden	MXT VPS 1010 (Quelle: Hartmann)
<u>Nr. 21 O Welt, ich muß dich lassen</u>	
Raymond Sunderland	Vista VPS 1006 + (+)
Wolfgang Stockmeier, Abtei Ottobeuren	Psal 229/260977 PET +
<u>Nr. 23 Allein Gott in der Höh sei Ehr</u>	
Robert Husson	Wealden WS 128 +
Wolfgang Stockmeier, Wallf.kirche Rulle	Psal 157/240574 PET +
<u>Nr. 24 Dir, Dir, Jehova, will ich singen</u>	
Collin Sherratt	Wealden WS 147 (+)
<u>Nr. 25 Erschienen ist der herrlich Tag</u>	
Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna	Psal 173/160675 PET +
<u>Nr. 33 Wachet auf, ruft uns die Stimme</u>	
Stephen Hicks, Chapel Hurstpierpoint Coll.	Wealden WS 138 + (+)
Wolfgang Stockmeier, Wallf.kirche Rulle	Psal 157/240574 PET +
<u>Nr. 36 Herr, wie Du willst, so schick's mit mir</u>	
Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna	Psal 173/160675 PET +
<u>Nr. 38 Jesu, meine Freude</u>	
Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna	Psal 173/160675 PET +
<u>Nr. 41 O Durchbrecher aller Bande</u>	
Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna	Psal 173/160675 PET +
Dirk Janszoon Zwart	MXT BMG 294
<u>Nr. 42 O Ewigkeit, du Donnerwort</u>	
Stephen Hicks, Chapel Hurstpierpoint Coll.	Wealden WS 138 + (+)
<u>Nr. 44 Wie schön leuchtet der Morgenstern</u>	
Wolfgang Stockmeier, Wallf.kirche Rulle	Psal 157/240574 PET +
Robert Husson	Wealden WS 128 +
<u>Nr. 46 Christe , du Lamm Gottes</u>	
Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna	Psal 173/160675 PET +
<u>Nr. 47 Ein feste Burg ist unser Gott</u>	
Robert Husson	Wealden 128 +
<u>Nr. 48 Jerusalem, du hochgebaute Stadt</u>	
Ronald Perrin, Ripon Cathedral	Vista VPS 1033 (+)
Alan Spedding, Beverley Minster	Vista VPS 1063 (+)
<u>Nr. 54 Werde munter, mein Gemüte</u>	
Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna	Psal 173/160675 PET +

Nr. 58 Lobe den Herren, den mächtigen König

Wolfgang Stockmeier, Wallf.kirche Rulle Psal 157/240574 PET +

Nr. 59 Nun danket alle Gott
(Marche triomphale)

Hans Geffert, Kreuzkirche Bonn MXT OSM (Mitra) 16152 (+)
Michael Nicholas Dec 6.48153 DM (+)|2 LP|
Simon Preston, Westminster Abbey, London Dec 6.42774 BA (+)
Wolfgang Stockmeier, Abtei Ottobeuren Psal 229/260977 PET +
Stephen Cleobury CJMO CLP 251 (+)
Philip Ledger, Kings College Cambridge EMI ASD 4093 (+)
Peter Hurford, Kathedrale Ratzeburg Dec 6.42863 AZ (+)
Conrad Eden, Durham Cathedral |Vista VPS 1010 + (+)|
C. Daly Atkinson |Wealden WS 190 (+)|
Andrew Newberry Wealden WS 192 (+)
Clive Harries, Christchurch Priory Alpha APS 332 (+)
Edward Power-Biggs CBS 73240 +
Jan van Wingerden MXT P 301
Wolfgang Stockmeier, St. Peter und Paul (o. Nr.; Bochumer Orgel-
Probsteikirche Bochum tage '83, Tonstudio
Cooperative GmbH)(+)

Nr. 61 Was Gott tut, das ist wohlgetan

Wolfgang Stockmeier, Abtei Ottobeuren Psal 229/260977 PET +

Nr. 66 Wunderbarer König. Festlicher Cho-
ral für Orgel, Blechbläser und Pauken

Paul Wisskirchen;Arndt Joosten, Burschei-
der Bläserensemble, Altenberger Dom CVS Spi 5595 XB

op. 72 Trois Impressions |1911|

Wolfgang Stockmeier, St. Martinus-Kirche
Greven i. W. Psal 231/120678 PET (+)

Nr. 1 Harmonies du soir

Arnold Mahon, Schulze-Orgel Armley Woodward MW 916 (+)
Nicholas Danby, Royal Festival Hall, London Arco (Decca) ZRDL 1012 (+)

Nr.2 und 3: Clair de lune/la nuit

Graham Barber, Coventry Cathedral/ St.
Mary's Church, Woodford Vista VPS 1078 +
Osborne Chrysalis (CBS) S-182 (+)

op. 74 Sonatine a-moll |1909|

Wolfgang Stockmeier, Abtei Niederaltaich Psal 194/150677 PET +
Michael Austin, Stadthalle Birmingham Col V 77014 +

- op. 75 Nr. 2 In dulci jubilo
 Raymond Sunderland [Vista VPS 1006 + (+)]
 David Sanger, Salisbury Cathedral Meridian E 77028 (+)
- op. 75B Homage to Handel (54 studies in variatio form)
 Wolfgang Stockmeier, Abtei Niederaltaich Psal 194/ 150677 PET +
 Ian Tracy , Liverpool Cathedral Woodward MW 931 (+)
 Herman van Vliet, St. Bavokerk Haarlem Uitgave/edition Festivo 095 +
- op. 78 Nr. 2 Alles ist an Gottes Segen
 Stephen Hicks, Chapel Hurstpierpoint College Wealden WS 138 + (+)
- op. 85 Sinfonische Kanzonen |1910|
Nr.1 Kanzone und Toccata (mit Trompetenschluß)
 Rolf Schönstedt; Bruce Rhoten, Trompete
 St. Antonius-Kirche Wuppertal-Barmen Dca Impromptu 192913 (+)
 Klaus Uwe Ludwig, Bläser des Collegium Aulos Motette M 20130 (+)
Nr. 2 Sinfonische Kanzone c-moll
 Wolfgang Stockmeier, Stadtkirche Unna Psal 173/160675 PET +
 Graham Barber, St. Mary's Church Woodford Vista VPS 1078 +
- op. 87 Sinfonische Choräle
Nr. 1 Ach bleib mit deiner Gnade
 Simon C. Jansen .|Philips WGY 700105 (+)|
 Robert Husson Wealden WS 180 +
 Helmut Peters, Dom zu Paderborn POL 63005 (Schwann) (+)
Nr. 2 Jesu meine Freude
 Koos Bons, Nieuwe Zuiderkerk Rotterdam Mixtur CV 0 101 (+)
 Franz Lehrnsdorfer, Franziskusk. Düsseld. Arsica G 2 (+)
 Wolfgang Stockmeier, Marienbasilika Kevelaer Psal 95/271069 PET (+)
 Robert Husson, All Souls', London Wealden WS 180 +
 Herman van Vliet, Oude kerk Amsterdam Uitgave/edition Festivo 095 +
- op. 92 Three Pastels
Nr. 1 Pastel in B
 Robert Husson, All Souls', London Wealden WS 180 +
Nr. 3 Pastorale, Recitativi + Corale
 Herman van Vliet, St. Bavokerk Haarlem Uitgave/edition Festivo 095 +

- op. 96 Sieben Pastelle vom Bodensee |1921|
 Josef Bucher, St. Leodegar im Hof, Luzern Psal 228/210977 PET
Nr. 1 Die Seele des Sees
 Ralph Downes, Royal Festival Hall London Vista VPS 1089 + (+)
Nr. 4 Schilf im Wasser
 Michael Austin, Stadthalle Birmingham Col V 77014 +
- op. 101 Nr. 5 Lobet den Herrn mit Pauken und Zimbeln schön
 Herman van Vliet |Mixtur MXT F 081 (+)|
 André Knevel, Christ Church Cath. Hamilton/Ont. Mixtur CV 1 003
 Edward Power-Biggs, Orgel; The Columbia Brass
 and Percussion Ensemble, Maurice Peress CBS 73240 +
- op. 106 Kathedralfenster (6 Stücke über gregor. Melodien)
 Wolfgang Stockmeier, Wallfahrtskirche Rulle Psal 157/240574 PET +
- op. 107 30 Capricen: Nr. 14/Nr.19/Nr.30 Chaconne
 Karl-Bernhard Sebon, Flöte Schwann VMS 483 (+)
- op. 109 Requiem aeternam dona eis Domine
 Motette für 9 Solostimmen und 13-stimmigen Chor
 Volker Hempfling mit Kölner Kantorei, Alten-
 berger Dom Aulos FSM 43517 (+)
- op. 140 Sonata appassionata fis-moll in 1 Satz für Flöte
 Peter Lukas Graf, Flöte Claves D 8 005 (+)
- op. 141 Triptych |1930| Nr. 1 Legend
 Raymond Sunderland |Vista VPS 1006 (+)|
 Geoffrey Pearce, Aberdeen Cathedral Wealden WS 202 (+)
 Michael Austin, Stadthalle Birmingham Col V 77014 +
- op. 142 Nr. 2 Valse mignonne E-dur
 Wolfgang Stockmeier, Kreienbrink-Vorführorgel
 Osnabrück Psal 198/250677 PET (+)
 Graham Barber, St. Mary's Church, Woodford Vista VPS 1091 (+)
- op. 144 Kaleidoskop |1930|
 Graham Barber, Coventry Cathedral Vista VPS 1078 +
 Michael Austin, Stadthalle Birmingham Col V 77014 +

- op. 145 Musik für die Orgel - Suite [1931]
 Graham Barber, Royal Northern College of Music,
 Manchester Vista VPS 1025 (+)
 Wolfgang Stockmeier, Abtei Ottobeuren Psal 229/260977 PET +
 Austin Chalfont 77014
 Mc Vey Orion 78282 (+)
- op. 150 Passacaglia und Fuge über B-A-C-H [1932]
 Andrew Armstrong, St. Giles' Cathedral Edinburgh|Vista VPS 1028 (+)|
 Günter Berger, St. Marien, Delmenhorst Psal 131/190972 PET (+)
- op. 154 Acht Stücke für Orgel
 Ludger Lohmann, St. Eberhard, Stuttgart Pape Orgelprofile 5 (+)
- op. 156 Rondo alla Campanella
 Ralph Downes, Royal Festival Hall, London Vista VPS 1089 + (+)
- W 7 (op. 2) Duos
 Elke und Wolfgang Stockmeier, Klavier und Orgel; MD + G G 1234 +
- B 13 Adagio C-dur (Air célèbre) aus der Orchester-
 suite in D-dur von Johann Sebastian Bach
 Wolfgang Baumgratz, Bremer Dom MD + G G 1192 (+)
-

IV *Werkverzeichnis*

WERKVERZEICHNIS: Nachträge und Berichtigungen

Unter dieser Überschrift soll in loser Folge das "Verzeichnis sämtlicher Werke" Karg-Elerts, zusammengestellt von Sonja Gerlach, bei Bedarf aktualisiert werden. Die einzelnen Nachträge und Berichtigungen wurden auf separate Seiten gedruckt, damit diese fotokopiert und dem Werkverzeichnis hinzugefügt werden können. Die Leser der MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT sind hiermit aufgefordert, diese Rubrik aktiv mitzugestalten. Die Redaktion bittet, dabei folgendermaßen vorzugehen:

1. Alle Beiträge sollten an Ralf Kaupenjohann, Zwinglistr. 11 c, 4300 Essen 1 gesendet werden.
2. Wenn Berichtigungen und Nachträge aus einer neuen Quellenlage resultieren, sollten die entsprechenden Quellen und Literaturhinweise beigelegt werden.
3. Bei Nachträgen, die sich auf Neuerscheinungen bisher vergriffener oder unveröffentlichter Werke bzw. im Werkverzeichnis nicht erwähnter Editionen (z.B. ausländische Notenausgaben) beziehen, wird gebeten, die bibliographischen Angaben für diese Ausgaben mitzuteilen.

Alle Nachträge und Berichtigungen werden unter Angabe aller Quellen und der Nennung des Finders abgedruckt. (rk)

Opus 3 Sechs Takte dieses Werkes finden sich in der Polariatischen Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik), S 18, Verlag Leuckart, Leipzig 1931, auf Seite 314 mit dem Titel:
"II. Satz a.d. Klavierkonzert Op. 3 (1899)"

(Johannes Michel '86)

Opus 5 "Herr Karg-Elert läßt die ... ungedruckten Kompositionen nach und nach im Verlag von Carl Simon erscheinen, ausgenommen ist vorläufig das Sextett Op. 5."
Vertrag vom 11.12.1909
(aus:G.Hartmann,Die Orgelwerke...a.a.O.)

Opus 10

Sechs Skizzen

Neuaufgabe c 1979, Hrsg.: J. Dorf Müller
mit zusätzlichem (falschem) Untertitel:
'Klavier oder Orgel':
(Johannes Michel '86)

Opus 46

Ein weiterer Nachweis, daß die ZWEITE SONATE (B Moll) zumindestens in Teilen vor 1912 entstanden sein muß, findet sich in der Zeitschrift "Das Harmonium", 9. Jg. (1911) Nr. 10, S. 153-154, wo mehrere Lokalzeitungen zitiert werden, die über ein Konzert Karg-Elerts berichten:

"Seine chromatische Phantasie und Doppelfuge über B-A-C-H..."

(S. 154; zitiert nach "Münch. N. Nachr.")

"... an des Konzertgebers chromatischer Phantasie und Doppelfuge über B-A-C-H."

(S. 154; zitiert nach "Nordwestd. Morgenztg. Oldenburg").

(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Opus 64 [II], 4B

Eine Bearbeitung dieses Werkes "Für Militärmusik" von H. Hagen, 1934 im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen, ist im "Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980", Band 32, London u.a. 1984, S. 209 nachweisbar.

(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Opus 65

Von allen sechs Heften liegt eine Neuaufgabe, versehen mit einem Vorwort von Günter Hartmann (datiert: Frühjahr 1984) sowie einer "analytischen Skizze von Hanns Avril" des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, vor. Bestellnummern: 8261-8266.

(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Opus 72

Die angekündigte Neuaufgabe des Verlags Novello, Borough Green, ist mittlerweile unter der Bestellnummer 01018609 erschienen.

(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Opus 86

1982 erschien im Verlag F.E.C. Leuckart, München, eine Neuaufgabe der ZEHN CHARAKTERISTISCHEN TONSTÜCKE, durchgesehen von Wolfgang Stockmeier. Bestellnummer 6807a und 6808a.

(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Opus 101

Die Nr. 6 des 1. Heftes, Cantata di chiesa a tre parti (Alla J.S. Bach), ist in einer Bearbeitung für gemischten Chor, Sopran- und Tenorsolo und Orgel von Robert Leech Bedell, der auch den Text für diese Bearbeitung geschaffen hat, 1950 im Verlag R. O. Row Music Co., Boston, erschienen. (Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980, Band 32, London u.a. 1984, S. 209).

(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Opus 102

Der Widmungsträger Fritz Ohrmann läßt sich anhand eines Konzertberichts in der Zeitschrift "Das Harmonium", 8. Jg. (1910) Nr. 12, S. 184, als derjenige Harmoniumspieler identifizieren, der in Dortmund einen "zweiten Karg-Elert-Abend" im "Musiksalon Reinelt" veranstaltete.

(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Opus 150

"...die im Oberndorfer Stadtarchiv aufgetauchte autographe Skizze zu Op. 150 bezieht sich nicht auf den Anfang (...) des Werkes, sondern erst auf dessen Passacaglia:..."

(Zitat aus: Günter Hartmann, Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert, Bonn 1985, Seite IX)

Opus 152

In der Harmonologik (§ 18) sind auf den Seiten 306-308 vierzig Takte aus einem Werk unter folgender Bezeichnung abgedruckt:

S.Karg-Elert Op. 152

II. Streichquartett mit Singstimme

"Klärung"

(Johannes Michel '86)

Iberian (organ)

Boston, A.P.Schmidt, Vertrag vom 2.8. mit Minna Louise Karg-Elert.

Das Stück ist seit diesem Eintrag verschollen.

(Aus: G. Hartmann, Die Orgelwerke...a.a.O..

Näheres ebenda S. 449, 846, 856)

Opus 158

Chorale Prelude "Alle Menschen müssen sterben" ('All must die')
Boston, A.P. Schmidt Pl.-Nr. 15 148^c -
2,c 1943 "Hier liegt ein Ganzplagiat vor;
es ist zu vermuten, daß Karg-Elert selbst
nie der Versuchung erlegen wäre, das
Orgelbüchleinstück BWV 643 unter seinem
eigenen Namen zu veröffentlichen..."
(Aus: G. Hartmann, Die Orgelwerke... a.a.O.
Näheres ebenda, Seite 508 und 509.)

W 7

Druckfehler in der letzten Zeile: statt
"10 Stimmen" lies "10 Seiten".

(*) W 11

Nr. 4 In der Harmonologik (S 18) S.171
sind 9 Takte dieses Werkes abgedruckt.
"Weihnacht II (a capella)
aus 'Das christliche Kirchenjahr'
(Johannes Michel '86)

W 16

1984 erschien im englischen Verlag Fentone Music
Ltd., Corby, eine Neuausgabe unter dem Titel
"FOUR CHORALE PRELUDES on melodies in the Silesian
Hymn Book", herausgegeben von Bryan Hesford in
der Reihe "The Organist's Library" (Bestellnummer
F 238). Das Vorwort dieses Nachdrucks stammt vom
Herausgeber.
(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

W 22

Die ZWEITE PARTITA (E Dur) für Kunstharmonium
läßt sich schon vor 1913 in einem Konzertbericht
des "Intelligenzblattes", abgedruckt in der Zeit-
schrift "Das Harmonium", 8. Jg. (1910) Nr. 12,
S. 184, nachzuweisen:
"Des Komponisten mehrsätzige zweite E-Dur-Partita,
op. 86 (sic!) konnten wir leider nicht mehr hören."
Weitere Nachweise ebenfalls in der Zeitschrift
"Das Harmonium", 9. Jg. (1911) Nr. 10, S. 153-154:
"... als die auf den Geschmack des Publikums berechne-
ten Stücklein aus einer Partita."
(S. 153; zitiert nach "Bayr. Kurier")
"... und die kleineren Stücke (aus der 2. Partita)
deszendieren zwar etwas zum Niveau der bloßen Unter-
haltungs- und Salomusik, sind aber in dieser Art
recht hübsch."
(S. 154; zitiert nach "Münch. N. Nachr.").
(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

- * W 62 Drei Takte in der Harmonologik (S 18)
auf Seite 303. Hier allerdings mit den
Angaben:
 "(Bs.Cl.)
 (Vcl.(ponticello))"
 (Johannes Michel '86)
- * W 64 Vier Takte Particell in der Harmonologik
(S 18) auf Seite 171 als:
 "Sinfonische Messe [Mscr.]"
 (Johannes Michel '86)

B 33 Die AUSGEWÄHLTEN SONATINEN von M. Clementi und
F. Kuhlau befinden sich als Kopien vollständig
in der British Library (Vgl. The Catalogue of
Printed Music in the British Library to 1930,
Band 32, London u.a. 1984, S. 206).
(Ralf Kaupenjohann, 1/86)

Diese Angaben beziehen sich auf: Sigfrid Karg-Elert,
Verzeichnis sämtlicher Werke, zusammengestellt von
Sonja Gerlach, Odenthal 1984; Musikverlag Zimmermann,
Frankfurt: ZM 2534.

W = Werke ohne Opusnummer
B = Übertragungen und freie Bearbeitungen
S = Schriften

V Archiv

7.17.10. 7.17.10.
grob. Beispiel
2. Schritt. Ist
Concertsängerin in Bonn, Schöler
Domblystraße 31
1777

Mein Lieb ist schlafen gegangen

Lippid Karg. Elect.
Op 62 Nr 2 B
T. 1. u. 2.

C - g 2 / 1 1 1

Carl Simon, Musikverlag
Hamburg, 1820

Mein Lieb ist schlafen gegangen.

Opus 3135

Die Rechte an dieser
Ausführung vorbehalten.

von Woldemar
Karlomir Bartók

Opus 3135

Sopran
Stimm

Schlecht, langsam und recht empfindungslos.

Klavier

Mein

sempre

Lieb ist schlafen gegangen, mit den Schen, den Schen fort gehen, gehen

p

Lieb ist schlafen gegangen, nur liegt er hier im Strome. Schon

sehr zart

Lieb ist schlafen gegangen

sempre

p

Das Original ist eingetragener: Copyright 1917 by Carl Linn, New York, N.Y.

(1917)
Op. 3135-B

Transmittierte Ausgabe

42. B.

Hand ich bitt, ach so miß - de, es foh mich ab. lo

5,00

4,50

4,00

3,50

3,00

2,50

2,00

1,50

1,00

0,50

wie. de. O' komme er - schen - le dich, drück mir die aben gen

ruhig

sehr stark

zu! lein' dich sit schla - fer gan - gen!

tempo

ruhig voll

pp

19. 68 Das berühmte Largo (Requiem von Mendel) erstlich für zwei Singstimmen
 mit Klavier ebenso mit Harmonium-Begleitung, bearbeitet von Edl. Heng-
 Elert (4-fach doppelt klingende Singstimmen mit Chordarrang. - Leichterem Fort.)
 4/4 3/15 B 9/3 J. E. Hengeler 2.

VI Artikel, Beiträge

Der nachstehende Beitrag stammt aus "Musik und Gottesdienst" 39, Zürich 1985, S.149 und ist um einen kurzen biographischen Abschnitt gekürzt.

Anm.d.Red.

Sigfrid Karg-Elert und das Harmonium

Unter besonderer Berücksichtigung der Verwendbarkeit seiner Harmoniumkompositionen für die Orgel

Dieter Stalder

I. Wer war Sigfrid Karg-Elert?

Sigfrid Karg-Elert ist für viele Organisten und Konzertgänger kein Unbekannter mehr. In den letzten zehn Jahren wurden die Orgelwerke dieses deutschen Spätromantikers und Impressionisten – nicht zuletzt wegen seinem 100. Geburtstag 1977 – immer häufiger aufgeführt. Bei den einen galt er als Geheimtip, um in Konzertprogrammen eine ebenbürtige Alternative zu Regers Orgelkolossalstil zu haben. (Beispielsweise die drei grossartigen symphonischen Choräle über «Ach bleib mit deiner Gnade», «Jesu meine Freude» und «Nun ruhen alle Wälder» op. 87.) Sie erfordern eine grosse Orgel mit grosser Klangvielfalt. Den Spieler selbst beglücken sie insofern, als das Verhältnis zwischen spieltechnischem Aufwand und Wirkung in einem viel ökonomischeren Ver-

hältnis steht, als vergleichsweise bei Regers Choralfantasien. Andere Organisten begnügen sich mit den zwei Auswahlheften aus op. 65 (66 Choralimprovisationen) und den «20 Prä- und Postludien» op. 78. Viel mehr war im Notenhandel auch bis vor kurzem gar nicht zu finden. Nun hat sich die Situation wesentlich gebessert. Dank zahlreicher Schallplatteneinspielungen ist der Notendruck wieder in Gang gekommen. Eine ganze Reihe seiner Werke ist wieder erhältlich, in den verschiedensten Verlagen. Besonders erwähnenswert ist die vollständige Herausgabe (bei Breitkopf) der schon erwähnten «66 Choralimprovisationen» op. 65. Es ist dies eine wahre Fundgrube der verschiedenartigsten Choralbearbeitungen. Darin findet sowohl der «einfache Dorforgeantist» als auch der Konzertorganist Stücke nach seinem Geschmack und nach seinen Ansprüchen und Fertigkeiten. Das stilistische Spek-

trum reicht von Renaissancemusik-Imitationen bis zu impressionistischen Klanggebilden. Es ist ein lohnendes Unterfangen, sich mit diesem wohl bedeutendsten Opus der spätromantischen Choralbearbeitung auseinanderzusetzen.

Wir stellen also fest, dass Karg-Elert (mit doch etlichem Aufwand) der Vergessenheit entrissen wurde. Wir können mitteilen, dass vor nicht allzulanger Zeit eine Karg-Elert-Gesellschaft in Heidelberg gegründet wurde und ein ausführliches Werkverzeichnis erhältlich ist. Wir erfahren, dass die Diskographie seiner Werke schon aus einer ansehnlich langen Liste mit namhaften Interpreten besteht, und dass sich seine Werke seit eh und je in England und den USA steter Beliebtheit erfreuten. So erlauben wir uns, unser Augenmerk auf einen Teil – einen gewichtigen Teil – seines Gesamtwerks zu richten, der nach wie vor der Vergessenheit anheimgefallen ist und der es verdient, ins Bewusstsein experimentierfreudiger Organisten gerufen zu werden: Die Harmoniumkompositionen, alles in allem etwa 30 Opera von teils ansehnlicher Länge!

2. Das Kunstharmonium

W. Stockmeier, der sich für die Karg-Elert-Renaissance durch zahlreiche Schallplatteneinspielungen sehr verdient gemacht hat, schreibt in einem Artikel zum 100. Geburtstag des Komponisten unter anderem:

«Karg Elerts Schaffen umfasst Werke für Orgel, Klavier, Harmonium, Sologesang, Chor, dazu Kammermusik für die verschiedensten Besetzungen. Wie konnte ein solcher Komponist sehr bald nach seinem Tode in Deutschland fast völlig vergessen werden? Die folgenden Antworten sind nichts weiter als Versuche, diesen seltsamen Sachverhalt zu erklären.

Karg-Elert hat sich als einziger bedeutender Komponist für das Harmonium eingesetzt und zahlreiche Werke für dieses Instrument geschrieben. Im Bewusstsein der musikalischen Öffent-



Sigfrid Karg-Elert (1930)

lichkeit galt und gilt er infolgedessen als der Harmoniumkomponist schlechthin. Nun ist das Harmonium inzwischen mit Recht geächtet worden und weitgehend verschwunden. Damit aber leider auch der «Harmoniumspezialist» Karg-Elert, obwohl er wahrlich mehr als dieses Spezialistentum zu bieten hat.»

Allerdings fügt er noch hinzu:

«Ein anderer Grund liegt sicherlich in der Eigenart der Zeitsituation. Seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts jagen sich die musikalischen Neuerungen. Karg-Elert, der 1933 verstorbene Spätromantiker, ist offenbar ein Opfer dieser Entwicklung geworden, die über ihn hinwegging, während sein Stil ausreifte.»

Aber trotzdem: Das Harmonium, dieses belächelte, verachtete Orgelersatzinstrument, soll also massgeblich schuld sein, weil sich ein erstklassiger Komponist so intensiv mit ihm befasst hat! Bis zu einem gewissen Grad mag dies wirklich stimmen. Tatsächlich war Karg-Elert – und dabei beziehe ich mich auf zahlreiche Gespräche mit Karg-Elerts einziger, 1984 verstorbener Tochter Katharina Schwaab, alle auf Band festgehalten – in weiten Musikerkreisen als «der Harmoniummonkel» bekannt. Gewiss ver-

ständiglicherweise, denn die Energie, die Zeit, die er diesem Instrument damals widmete – in Form von theoretischen Schriften und in Kompositionen und musikalischen Darbietungen, als Interpret seiner eigenen Werke – ist ausserordentlich! Neben den erwähnten etwa 30 Opera (einschliesslich Harmonium-Klavier-Duetten) hat er ein monumentales theoretisches Werk, «Die Kunst des Registrierens in drei Teilen» op. 91, 1911, Verlag C. Simon, Berlin, geschrieben, möglicherweise angeregt von Alphonse Mustels 1903 erschienenem zweibändigem Werk «L'orgue-expressif ou harmonium, préface par Alex. Guilmant». Auf mehreren hundert Seiten gibt Karg-Elert anhand von zahlreichen Notenbeispielen eine minutiöse Anleitung zum Harmoniumspiel. Es scheint dem Betrachter dieses Werks fast unglaublich, dass das behandelte Instrument damals einen so hohen Stellenwert in der Musikwelt einnahm – oder einzunehmen versuchte. In der Einleitung zur Subskription des genannten Werks schreibt Carl Simon:

«Nun ist die Zeit nicht mehr fern, wo in den Akademien und Musikschulen der Harmonium-Unterricht obligatorisch eingeführt werden wird. Die Künstler und Lehrer sind bereits da, wie die sich mehrenden Konzerte, Vorführungen und Vereine beweisen. Für die bessere Hausmusik hat das Harmonium seit Jahren sich seinen berechtigten Platz gesichert. Seine Aufnahme bei den grossen Konzert- und Kammermusik-Vereinigungen kann nicht mehr ausbleiben, unterstützt durch die angewachsene Original-Literatur, weil das musikalische Publikum seine Gunst schon auffallend der modernen Harmoniumkunst zugewendet hat.

Die besten Harmoniumfabriken sind mit Aufträgen überladen und können, besonders bei grösseren Dispositionen, nicht der Nachfrage genügen. Der Aufschwung der Harmoniumkunst ist im besten Fluss, und dieses Instrument wird neben allen anderen sich seine Gleichberechtigung nicht mehr streitig machen lassen.»

Zweifelloos hatte das Harmonium seine Beliebtheit der um die Jahrhundertwende weitverbreiteten Hausmusikpraxis zu verdanken. 1936 schreibt der bekannte Orgelreformer Emile Rupp in «Gedanken eines alten Musikers zur Klavier- und Harmoniumkrise» (Instrumentenbau-Zeitschrift 1936, Abdruck), dass das Verschwinden der Hausmusikpraxis wegen der Verbreitung des Ra-

dios sich auf den Klavierbau und vor allem auf die Harmoniumfabrikation negativ ausgewirkt habe. Er schliesst seinen Bericht mit den Worten:

«Wir glauben, dass die Entwicklung des Orgel-Problems dem amerikanisch puritanischen Harmonium Typ als «Orgelersatz» günstig sei, dass aber andererseits das Druckwind Harmonium in der veredelten Form des «Kunsthharmoniums» den ihm gebührenden Platz im europäischen Musikleben wieder zurückerobern wird.»

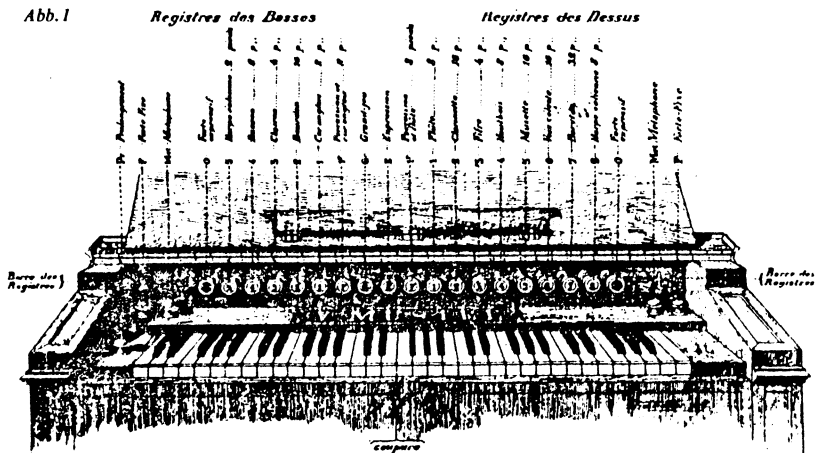
Damit meinte er, dass die Orgelreform sich in irgendwelcher Art fürs Harmonium günstig auswirken könnte. Dass dies nicht der Fall war, wissen wir heute, fast 50 Jahre später. Nach der Jahrhundertwende gab es zwar mehr Harmoniumfabriken als Klavierfabriken in Deutschland, dann aber ging es langsam mit der Produktion zurück. Nach dem Zweiten Weltkrieg war gewiss noch eine orgelbauliche Durststrecke mit Hilfe des Harmoniums zu überwinden, aber dann nahte das Ende. Heute ist die Harmoniumfabrikation mit ganz wenigen Ausnahmen (Deutschland, Frankreich, Schweiz) ausgestorben.

Für uns wichtig am zitierten Satz ist aber die Erwähnung des *Kunsthharmoniums*. Die wenigsten Leute, Musiker eingeschlossen, wissen, was dies ist. Erst die Kenntnis dieses hochperfektionierten und heute sehr seltenen Instruments macht uns die Faszination verständlich, die Karg-Elert dafür hatte. In jedem einschlägigen Musiklexikon kann die Geschichte des Harmoniums mehr oder weniger ausführlich nachgelesen werden.

Kurz zusammengefasst: A. F. Debain (1809–1877) nannte die von ihm ab 1840 gefertigten Instrumente mit durchschlagenden Zungen Harmonium. (Die durchschlagende Zunge hat – im Gegensatz zur aufschlagenden Zunge der Orgelregister – den Vorteil, bei geringerer Windmenge bloss leiser, nicht aber auch noch tiefer zu klingen. So verändert sich die Tonhöhe bei verschiedenen Winddrücken nicht. Diese «Expressivität» war am Aufschwung, an der Beliebtheit des Harmoniums mitschuld.) Schon früher gab es zahlreiche Vorläufer unter verschiedenen Namen. Wie bei der Orgel wurden die Zungen durch Druckluft in Schwingung versetzt. Deshalb der Name: Druckluftharmonium. In Europa bürgerte sich die

ses System ein. 1846 kehrte ein aus Paris nach den USA ausgewandertes Arbeiter der Harmoniumfabrik Alexandre das System um. Die Luft wurde durch die Zungen gesogen. Dieses Saugluftsystem wurde in den USA populär (Estey, Mason & Hamlin), wanderte aber von dort wieder nach Europa zurück, wo sich namhafte Firmen (Lindholm, Mannborg, Hofberg, Hörügel, usw.) seiner annahmen. Als bald entbrannte ein Konkurrenzkampf zwischen den beiden Systemen. Etliche Firmen bauten beide Systeme. Dem etwas schmiegsameren Ton des «Saugwinds» stellte das «Druckluft» auch einige Vorteile entgegen. Dank der *Expression*, die schon in kleinste Instrumente eingebaut wurde, konnte die Laut-

stärke durch das Treten der Schöpfbälge (Tretschmel) unmittelbar und sehr stark beeinflusst werden. Dabei wird die Druckluft nicht mehr zuerst in den Ausgleichsbalg (Magazinbalg) geführt, sondern direkt zu den Stimmstöcken mit den Zungen. Ein stossfreies Spiel zu erreichen, brauchte ziemlich Übung. Um 1854 hatte Victor Muzel in Frankreich das *Kunstharmonium* (Druckluft) entwickelt, das bald in Deutschland nachgebaut wurde. Im Gegensatz zum klassischen, einfachen «Vierspiel» (Spiel bedeutet Zungenreihe, Register) mit der Disposition 16', 8', 4', Oboe 8' in Bass und Diskant geteilt, besass das Kunstharmonium noch weitere Spiele und raffinierte Spielhilfen (Abb. 1).



So lautet die stets gleichbleibende Disposition:

Basseite (C-e⁴)

- 1 Cor anglais 8'
- 2 Bourdon 16'
- 3 Clairon 4'
- 4 Basson 8'
- 5 Harpe éolienne 2'
- 6 Contrebasse 16' (1 Oktave)

Diskantseite (f¹-c⁴)

- 1 Flûte 8'
- 2 Clarinette 16'
- 3 Flageolet 4'
- 4 Hautbois 8'
- 5 Musette 16'
- 6 Voix céleste 16'
- 7 Baryton 32'
- 8 Harpe éolienne 8'

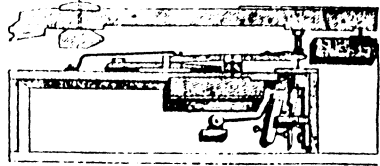
Selbstverständlich ist dieses Miniaturorchester nur bedingt mit seinen Vorbildern zu vergleichen. Generell – und für die Umsetzung von Kunstharmoniumkompositionen auf die Orgel ist dies von Bedeutung – kann man die einzelnen Register klanglich so charakterisieren: **1 2 7**: rund und voll, **3**: hell, scharf, **4 5**: nasal, streichend, **6 8 5** (Bass): Schwebungen, **6**: voll, **8**: eher scharf.

Von den Spielhilfen ist am wichtigsten die *Perkussion* (Abb. 2). Beim Grundregister **1** schlagen kleine Hämmerchen auf die Zungen, die auf diese Weise sogleich in Schwingung versetzt werden. Die langsame, klebrige Ansprache des Harmoniums wird so vermieden. Sie wird scharf, gestochen klar und lässt Staccatopassagen, rasche Akkordwiederholungen usw., zu.

Die Perkussion kann auch allein, ohne Druckluft, eingeschaltet werden. Kombiniert mit andern Spielen ergeben sich dann bezaubernde Klänge.

Die *Doppelexpression* (Abb. 3) ist eine äußerst komplizierte Einrichtung zur Regelung

Abb. 2



der Luftzufuhr. Durch Betätigung zweier Kniehebel (Bass und Diskant) kann bei einem, ebenso wie bei sämtlichen gezogenen Registern von *pp* bis *ff* gespielt werden.

Weniger bedeutsam, aber sehr praktisch ist das *Prolongement*: eine Vorrichtung, die eine niedergedrückte Basstaste solange niederhält, bis die nächste Basstaste gedrückt – und ihrerseits niedergehalten wird. Auf diese Weise lassen sich Orgelpunkte aushalten. (Abb. 4).

Abb. 3

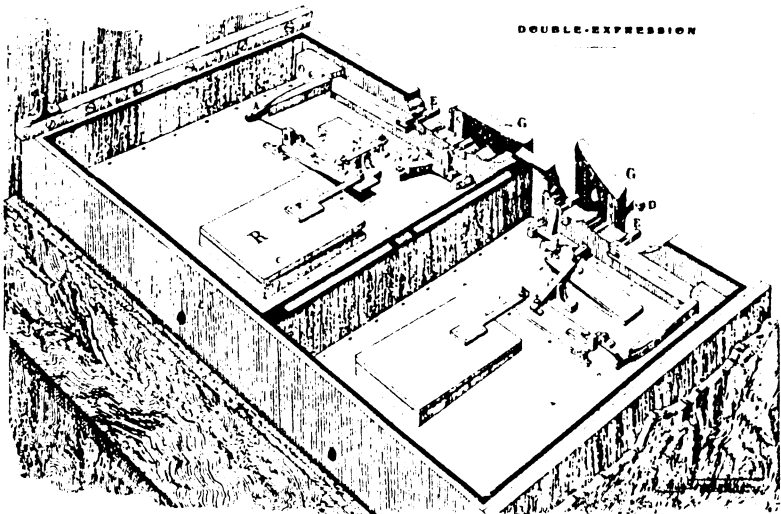
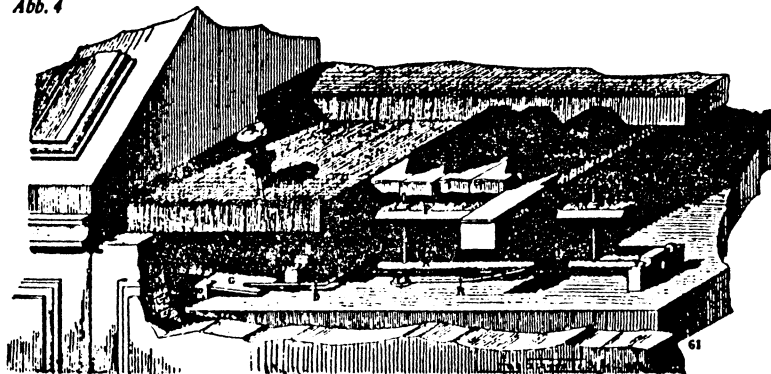


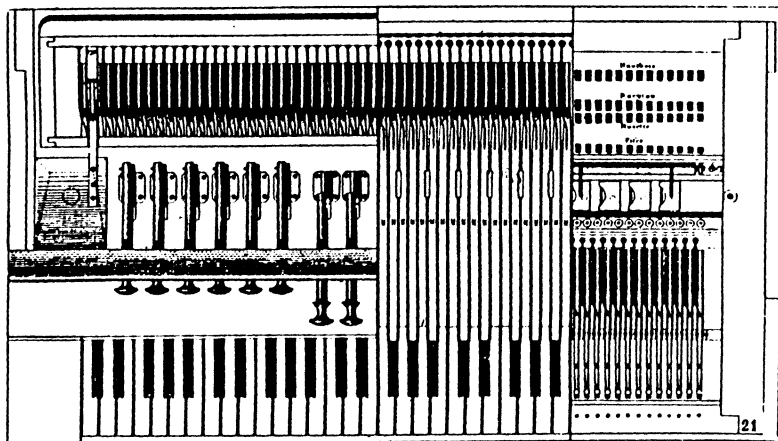
Abb. 4



Es gibt noch einige kollektive Schwellmechanismen verschiedener Registergruppen. Selten, aber von hinreissender Schönheit mit dem Harmoniumklang zusammen, ist die *Celesta*. Meist ist sie auf dem zweiten Manual eingebaut. Man stelle sich nun all diese Einrichtungen vor, eingebaut in makellos gefertigte Gehäuse – zum Teil Prachtgehäuse, wie man sich leicht anhand von Harmoniumkatalogen aus jener Zeit überzeugen

kann! Dem Harmoniumfreund, der ein solches Instrument besitzt, bietet sich beim Einblick ins Innere ein technisches, handwerkliches Wunderwerk von grösster Kompliziertheit, aber von staunenswert durchdachtem Aufbau. Die «Schichten» der Tasten, der Ventile, der Register, der Winddruckregelung, lassen sich faltenartig aufklappen. (Abb. 5 zeigt die obersten Schichten).

Abb. 5



Ein Beispiel für die vollendete Handwerkskunst, die in solchen Instrumenten entdeckt werden kann: In einem «Mustel» werden die Ventildfedern über kleine, ins Ventil eingelassene Messingrollen geführt, um die Reibung möglichst zu verringern! Die Titz-Kunstharmoniumwerkstatt in Schlesien – Karg-Elert besass ein solches Harmonium – produzierte im Jahr nur wenige Instrumente, dafür Meisterwerke von höchster Qualität. Titz soll sich Neuerungen im Werkstattbetrieb widersetzt haben, weil er befürchtete, die handwerkliche Qualität könnte unter rationelleren Methoden der Anfertigung leiden. Vielleicht kann man ihn als den «Silbermann» unter den namhaftesten Kunstharmoniumfabrikanten, Schiedmeyer, Balthasar-Florence, Hörügel usw., bezeichnen. Entsprechend gibt es nur sehr wenige seiner Instrumente, und es sind Sammelobjekte ersten Ranges, wie die französischen «Mustels», von denen anfänglich auch nicht mehr als 15 pro Jahr gebaut wurden!

Ist es da verwunderlich, dass ein Komponist, der später der deutsche Orgelimpressionist genannt wurde, diesen feinen, modulierbaren Klängen sein Ohr lieh, diesem Instrument sein Interesse schenkte?

3. Karg-Elerts Harmoniumkompositionen und ihre Verwendbarkeit auf der Orgel

Wenn Karg-Elert Originalkompositionen – neben vielen Bearbeitungen – fürs Harmonium schrieb, so befand er sich in guter Gesellschaft! Eine Werbeschrift für Titzharmonien von Carl Simons Harmoniumhaus nennt 56 Komponisten, darunter Richard Bartmuss, Rudolf Bibl, J. W. Kalliwoda, Karg-Elert, Cyrill Kistler, Max Reger, August Keinhart, Camillo Schumann u. v. a. Dass bis zum Überhandnehmen des Radios Harmoniumbearbeitungen von so ziemlich allem (sakrale Werke, Lieder, Opern, Symphonien, Kammermusik) gang und gäbe waren, ist entschuldbar. Der Musikkonsum war noch bescheiden. Nicht jedem war es möglich, Konzerte oder Theater zu besuchen. Blieb das Harmonium und ein Stoss von Transkriptionen als Mittler zwischen bürgerlicher (kleinbürgerlicher) Stube und musikalischem Kunstgenuss!

In Karg-Elerts Haus gingen Harmoniumfabrikanten ein und aus, gehörten zum engsten Familienkreis. Da wurden die neuesten Systeme erläutert, kritisiert oder unterstützt. Da wurden Konzerte mit Kunstharmonium geplant und eingübt. Im Musiksalon Simon in Berlin wurden bis zum Ersten Weltkrieg donnerstags um 18 Uhr Harmonium-Hausabende veranstaltet. Kunstfreunde erhielten die Programme zugesandt. Frau Paula Simon, eine Harmoniumschülerin Karg-Elerts, spielte selber – vorwiegend Karg-Elert, der sich – um einer gewissen Eintönigkeit vorzubeugen – Pseudonyme zulegte, zum Beispiel Teo von Oberdorf! Neben Harmoniumsolos wurden Gesangskompositionen mit Kunstharmonium und Klavier-Harmonium-Duette dargeboten. (Letztere Opera: op. 2 «Drei Duos», op. 29 «Silhouetten», op. 35 «Poesien» bergen wahre Kostbarkeiten.) Eine kleine Harmoniumepisode aus der Feder der verstorbenen Tochter Karg-Elerts sei an dieser Stelle beigefügt:

«Karg-Elert war vielen Leipzigern vom Rundfunk her als – Harmoniumspieler (!) bekannt. Von 1924 an bis – ja, bis wann? spielte er jeden Sonntag innerhalb der Morgenfeier dreimal ein Harmoniumstück, meistens eigene Kompositionen. Wenn Beschwerden kamen, dass zuviel Karg-Elert gespielt wurde, gab er als Namen des Komponisten Phantasienamen an, z. B. die Familiennamen seiner Schüler von rückwärts gelesen! Die Beschwerden hörten dann auf – wahrscheinlich hörten die sich Beschwerenden nur die Namen, nicht aber die Klänge. Denn Karg-Elerts Musik ist unverkennbar. Dass diese Teile der Morgenfeier aus dem Haus Elisenstrasse 111 gesendet wurden, wussten nur Eingeweihte. Karg-Elert war unpünktlich und ein Dickkopf. Sein Harmonium gab er nicht aus dem Haus, obgleich die MIRAG eine hohe Miete anbot, und es bestand Gefahr, dass die Sendung nie pünktlich beginnen würde – also kam eine kleine Privat-Sendeanlage in Karg-Elerts Musikzimmer, und er spielte – im Nachthemd!»

Wie kein anderer hat es Karg-Elert in seinen Kompositionen verstanden, dem Kunstharmonium Klänge und Stimmungen zu entlocken. Dabei reicht seine stilistische Palette von der Renaissance bis zur damaligen Moderne. In seinen «33 Portraits» op. 101 frönt er geradezu dieser Leidenschaft, die verchiedenen Stile zu kopieren. Aber doch ist es der unverkennbare «Karg-Elert», der

einen am meisten fesselt: Diese virtuose Mischung von reichster impressionistischer Harmonik und barockem Satzgefüge. Zum eigentlichen Schaffensakt habe ich folgendes Detail von seiner Tochter erfahren: Karg-Elert komponierte oft während der Nacht auf seinem Titzharmonium, nur mit der eingeschalteten Perkussion ohne Luft. Dies gab ganz leise Tönchen, wie von einem gedämpften Glockenspiel, und störte die Nachtruhe seiner Familie nicht. Tagsüber war zu grosser Betrieb. – Schon zur Entstehungszeit dieser Harmoniumkompositionen sind einzelne der Stücke (Erfolgsstücke) auch für die Orgel bearbeitet erschienen, zum Teil auf Anregung von Reger. Damals schon muss man es als bedauerlich empfunden haben, diese Werke nicht für die Orgel zu besitzen. Es gibt eine ganze Reihe, die sich sehr gut auf der Orgel realisieren lassen, ebenso wie andere – mehr impressionistische – gut für Orchester umgearbeitet werden können. Es folgt die Liste der Harmoniumopera (ohne Duette):

- op. 9 Miniaturen (Simon)
- op. 10 Skizzen (Forberg)
- op. 14 Drei Sonatinen (Simon)
- op. 25 Passacaglia es (Simon)
- op. 26 Acht Konzertstücke (Simon)
- op. 27 Aquarelle (Simon)
- op. 31 Scènes pittoresques (Simon)
- op. 33 Monologe (Simon)
- op. 34 Ostinato e Fughetta (Simon)
- op. 36 Sonate h (Simon)
- op. 37 Partita D (Simon)
- op. 39 Fantasie und Fuge (Simon)

- op. 42 Madrigale (Simon)
- op. 46 Canzone b (Simon)
- op. 47 Tröstungen (Simon)
- op. 57 Renaissance (Simon)
- op. 58 Innere Stimmen (Simon)
- op. 70 Zwei orchestrale Konzertstudien (Simon)
- op. 76 Intarsien (Simon)
- op. 101 33 Portraits (Peters)
- op. 102 12 Impressionen (Peters)
- op. 103 Sechs Riesengebirgsimpressionen (Seyffarth)
- op. 104 Sieben Idyllen (Peters)

diverse Einzelstücke, siehe neuestes Werkverzeichnis, im Verlag Zimmermann, Frankfurt, erschienen (ZM 2534).

Ich erachte es als wenig sinnvoll, eine Liste von «orgelfähigen» Harmoniumstücken anzugeben. Jeder hat seinen eigenen Geschmack und seine individuelle Orgel, auf der sich nicht alles gleichermassen gut verwirklichen lässt. Am besten, man bestellt sich eine Reihe der Werke in einem der beiden Karg-Elert-Archive in Odenthal oder Oberndorf und sucht sich etwas Passendes aus. Mit op. 9, 10, 14, 27, 33, 36, 37, 39, 42, 47, 58, geht man kaum fehl.

In dieser Darstellung möchte ich mich auf op. 37, Partita in D-Dur, beschränken. Dieses in romantischem Neobarockstil gehaltene Werk ist August Reinhard gewidmet und besteht aus den Sätzen Entrata (D), Courante (h), Sarabande (G), Bourrée et Musette (d), Air (B), Gavotte (D), Loure (h), Rigaudon et Epilogue (D).

Notenbeispiel 1

Entrata.

Grave, maestoso. Da. M. J. 69] Sigfrid Karg-Elert, Op. 37. I.

Harmonium

(p) 4 f

(E) 6 *Alle Viertel breit und ungebunden*

(f) 4 p

Was bedeuten nun diese eingekreisten Zeichen und Nummern? Eingekreiste Nummern stehen für die Register (siehe die Registeraufstellung), die gezogen werden sollen. Wenn durchgestrichen, muss das Register wieder abgestossen werden. Im vorliegenden Fall muss also so registriert werden: Rechte Hand (Diskant) **1 P** Flüte 8' mit Perkussion, **4** Hautbois 8', **F** Schwellklappe für eine Registergruppe, kann ausser acht gelassen werden. Linke Hand (Bass) **1 P** Cor Anglais 8' mit Perkussion, **4** Basson 8', **F**. Dazu kommt generell fürs ganze Werk **E**, die Expression, das heisst mit ganz starken Lautstärkeschwankungen, weil die Luft direkt von den Schöpfbälgen zu den Zungen geleitet wird. **G** bedeutet Grand jeu, das heisst mit einem Tritt oder Kollektivhebel werden sämtliche Register eingeschaltet, wie beim Orgeltutti, oft allerdings nur die Spiele **1, 2, 3, 4**, also 8', 16', 4', 8' Oboe. Weshalb aber nun die Oktavierung in beiden Systemen? Sie ist einleuchtend, weil im Grand jeu die 16' Register mitklingen (im Diskant oft sogar der 32', Spiel **7**, wobei dann zwei Oktaven höher gespielt werden muss). Indem alles eine Oktave nach oben gerutscht wird, erhält man wieder die 8'

Tonlage. Alles klingt heller, weil aus dem 8' ein 4', aus dem 4' ein 2' geworden ist. Dies erklärt auch das Fehlen der Superoktavkoppel, die bei den Saugluftinstrumenten nie fehlt. Dafür ist auch der Umfang anders, nämlich von C bis c⁴. (Beim Saugwindharmonium FF bis f³.) Beim Übertragen auf die Orgel kann in diesem Falle auf die Oktavierung verzichtet werden, es sei denn, ein starker Manualsechzehnfuss klinge im Vollen Werk mit. Der Übergang vom oktavierten Spiel zu loco Spiel befindet sich in T. 12/13, wo auch **G** abgeschaltet werden muss und somit die eingestellte Registratur (8', 8') wirksam wird. Was die Orgel nicht nachahmen kann, ist das Crescendo, resp. Decrescendo im Vollen Werk. Aber der Gesamtwirkung des Stücks tut der Verzicht auf die se dynamische Steigerung keinen Abbruch.

Notenbeispiel 2

Hier wird die Oboe 8' abgestossen und Voix céleste 16' (im Bass Bourdon 16') gezogen. Da nun durchgehend ein 16' erklingt, muss auch wieder oktaviert werden. Auf der Orgel sollte an einer solchen Stelle, wo ein neuer Klang (Schwebung) eingeführt wird, ein Manualwechsel, im Notfall eine Umregistrierung erfolgen. Selbstverständlich wird kaum ein 16' benützt werden, so dass die Oktavierung nicht befolgt werden muss. Soll nun auf Mixturen und Zungen verzichtet werden, weil das höchste Harmoniumregister ein 4', oktaviert ein 2' war? Gewiss nicht! Bei ff-Stellen des Grand jeu darf ruhig das Orgeltutti brausen, wenn es nicht zu grell, giftig ist. Die Klangfülle eines Kunstharmoniums im Vollen Werk ist unerhört, auch sehr klar und wirkt rund und trotzdem obertönig hell. Auf der Orgel lasse man hohe Mixturen, Zimbeln usw. mit Vorteil weg. Dass Zungenregister oftmals geeignet eingesetzt werden können (Solostellen),

leuchtet ein, ist die Klangerzeugung ja letzten Endes dieselbe wie beim Harmonium.

Sehen wir uns noch die Sarabande an!

(Notenbeispiel 3)

Zu Beginn wird nur mit der Oboe 8' gespielt, also loco. Bald gesellt sich ihr der runde flötige 8' mit Perkussion bei. Letztere können wir auf der Orgel entbehren, weil unser Instrument ja genügend klar und präzise anspricht. Nehmen wir die Oboe nicht allzu wörtlich. Ein zarter Streicher, später ergänzt mit einem Gedackt oder einer Flöte, tut's auch. Sicher besser als eine Oboe, die man für Solostellen aufsparen wird. Im Schlussteil verlangt Karg-Elert wieder – natürlich oktaviert – das Volle Werk, was wir aber nicht wörtlich nehmen dürfen wie z. B. in der Entrata, wo dies durchaus passte. Das volle Werk kann auf dem Kunstharmonium auch p, aber voll klingen. Man ziehe einige

Notenbeispiel 3

Sarabande.

(G dur.)

Sigfrid Karg-Elert, Op. 37. III.

Harmonium. *p dolce ed espressivo*

fülligere, bis zweifüssige Register hinzu, keinesfalls Mixturen oder Aliquoten, die das innige Stück zu sehr zerreißen würden. Hier soll der gute Geschmack des Interpreten das letzte Wort sprechen!

Nun stellt sich noch die Frage, wie das Pedal eingesetzt werden soll. Karg-Elert traut

in den Orgelwerken dem Pedal nicht so gewichtige Passagen zu, wie Reger es tut. Oft muss das Pedal Orgelpunktdienste leisten. In den Harmoniumstücken kommt dann das Prolongement zum Einsatz. In unserer Partita finden sich zwei Prolongementstellen, in der Musette und im Epilogue.

Notenbeispiel 4

Molto tranquillo.

Two systems of musical notation for piano. The first system features a treble and bass clef with various notes and rests. It includes markings for *sostenuto* and a circled '8'. Below the bass line, it says '(Quintett Op. 80)'. The second system continues the piece with similar notation and a *rinforz.* marking.

Diese wenigen Takte aus dem Epilogue geben doch einen Eindruck von der dichten, satten Expressivität des Karg-Elertschen Neobarockstils. Sonst sucht man sich bei kräftigen, «vollen» Stellen die Bassnoten heraus und verdoppelt sie mit dem Pedal.

Dabei kann der Gebrauch sehr sparsam sein. Etliche Stücke eignen sich von ihrer Struktur her nicht für eine Pedalstimme, zum Beispiel der Anfang der Gavotte, einem spritzigen Ein- oder Ausgangsstück.

Notenbeispiel 5

Gavotte.
(D dur.)

Musical score for Harmonium. The title is 'Gavotte. (D dur.)'. The tempo is marked 'Allegro fresco. (M. M. J. 22-100)'. The composer is 'Sigfrid Karg Elert, Op. 37.VI.'. The score consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef with various notes and rests. It includes markings for 'Allegro fresco. (M. M. J. 22-100)' and 'Sigfrid Karg Elert, Op. 37.VI.'. The second system continues the piece with similar notation and a *un poco rit.* marking.



Aber in der *Entrata* könnte man die Bass-töne im Pedal mitlaufen lassen. Spätestens vom Pianoteil (Notenbeispiel 2) weg, sollte indessen manualiter gespielt werden. Dann wirkt der Pedaleinsatz beim *Grand jeu* – Manualwechsel aufs Volle Werk – entsprechend wuchtig. Die *Sarabande* wird man mit der allergrössten Zurückhaltung mit Pedal versehen. Vielleicht erst in T. 5/6 die Bassviertel. Dort, wo die Bassstimme zu bewegt verläuft (T. 1 bis 4), würde eine Pedalunterlegung nur plump wirken. Man lasse sie deshalb lieber weg. Allgemein gilt die Empfehlung, dem Stück die Pedalstimme nicht aufzudrängen, sondern sie nur dort anzubringen, wo ein Probespiel eine gute Wirkung ergibt. Damit wird auch der Schwierigkeitsgrad dieser Kompositionen in angenehmen Grenzen gehalten.

Wie steht es mit der Verwendbarkeit solcher Stücke? Als Ein-, Ausgangsstücke und Zwischenspiele lassen sie sich gut plazieren, je nach Art des Gottesdienstes. Zum Vortrag gibt der Komponist selber genügend – manchmal übergenügend – Anweisungen. Einige Beispiele: «Demutvoll, mit tiefschürfender Empfindung» oder «weihevoll und asketisch» oder «unbestimmt verträumt, doch sehr rasch» oder «sich ins Helldunkel verlierend, in Nichts zerfliessend» usw. (aus op. 104).

4. Schlussbemerkung

Leider sind all diese *Opera* im Notenhandel nicht erhältlich. Indessen können sämtliche Werke in Fotokopien bezogen werden beim Karg-Elert-Archiv: Volker Hempfling, Feld 45, 5068 Odenthal, Bundesrepublik.

Ein Ziel der jüngst gegründeten Karg-Elert-Gesellschaft wird es sein, dem Werk dieses bedeutenden deutschen Spätromantikers

wieder zum verdienten Platz in den Konzertprogrammen zu verhelfen. Dabei müssen Neuausgaben besorgt werden, und es stellt sich die Frage, was mit den Harmoniumopera geschehen soll. Sie einfach für Orgel bearbeiten zu lassen? Sie einmal mehr zu übersehen? Sie für Klavier, Orchester usw. umzuschaffen? Ich glaube, am besten dient man der Sache, wenn man sie genauso lässt, wie sie sind und was sie sind: Harmoniumkompositionen. Erfreulicherweise gibt es eine immer grösser werdende Schar von Freunden dieses verkannten Instruments, die Harmonien in jeglichem Zustand sammeln, restaurieren, bespielen. Denn auf einem Harmonium muss gespielt werden, nicht bloss Bearbeitungen von Bach bis Chopin, sondern Originalliteratur. Dem Liebhaber bereitet es höchsten Genuss, ein Karg-Elertsches-Opus von vorne bis hinten unter Berücksichtigung sämtlicher Registerwechsel, aller dynamischen Angaben, durchzuspielen. Wehe, wenn er durch Unachtsamkeit auf Seite fünf vergessen hat, Nummer zwei abzustossen, und fortan ein komisches Brummen (des Sechzehnfusses) seinen Kunstgenuss stört! Es wäre im höchsten Grad bedauerlich, wenn man dem Harmoniumfreund durch Orgelbearbeitungen «seiner» Stücke in sein verdienstvolles Rettungswerk eines lebenswerten Instruments pfuschen würde. Jeder Organist verfügt kraft seines Amtes über eine gewisse Beweglichkeit und wird somit mit Leichtigkeit aus Harmoniumnoten (mit einigen hineingeschriebenen Anmerkungen) spielen können. Es ist ein geheimer Wunsch des Verfassers dieses Artikels, dass dann einmal in ihm die Neugierde erwacht, wie das alles auf einem Harmonium klingen würde, und er sich auf die Suche nach einem reichbestückten Saugluft- oder gar nach einem Kunstharmonium macht. Bei beidem, beim Erleben dieser vergessenen Musik auf der Orgel und beim Neugierigwerden nach einem verkannten Instrument, wünsche ich ihm recht viel Freude.

Karg-Elerts Kunst des Registrierens -

dargestellt an der Sarabande Op. 37 B Nummer 3
für Kunstharmonium

Günter Hartmann

Manche Harmoniumkomposition Karg-Elerts könnte das Interesse der Organisten verdienen, zumal der Komponist selbst einige seiner Harmoniumwerke für Orgel transkribierte. Man kennt für Harmonium etwa 75 Karg'sche Opera, nämlich um 30 Originalwerke, 16 Bearbeitungen, 5 Sammelbände (mit bis zu 100 Stücken), dazu ungefähr 25 Kammermusikwerke mit Harmonium (einschließlich Bearbeitungen); aus zehn Kompositionen wurde für Orgel vom Harmoniumsatz aus übertragen, sehen wir uns die Liste dieser Stücke, die Karg-Elert in pompösen - so ein beliebter Ausdruck Karg's - >Orgel<-Konzerten vorführte, an:

- | | | | |
|-----|----------|---------------------|-----------|
| 1) | Op. 25 B | Passacaglia | |
| 2) | 27/5 B | Angelus | |
| 3) | 33/4 B | Benediction | |
| 4) | 34 B | Improvisation | |
| 5) | 36/2 B | Interludium | |
| 6) | 37/1 B | Entrata | |
| | 37/3 B | Sarabande | |
| | 37/4 B | Bourée et Musette | |
| 7) | 39 B | Phantasie und Fuge | |
| 8) | 46/2 B | Canzone | |
| | (150 | daraus: Doppelfuge) | |
| 9) | 64/4 B | Praeambulum festum | |
| 10) | 142/4 | Tenebrae | = Op. 9/1 |
| | 142/5 | Invocation | 9/2 |
| | 142/7 | Ciacona | 14/3 |
| | 142/8 | Before the image | 14/3 |
| | 142/9 | In memoriam | 47/3 |
| | 142/11 | Basso ostinato | 58/1 |
| | 142/12 | Preludio festivo | 47/7; |

vermutlich besteht das gesamte Opus 142 aus Transkriptionen von Harmoniumstücken, die zum Teil wohl nicht zum Druck gelangt waren; im übrigen regte der Leipziger Ge-

wandhausorganist Paul Homeyer zur Übertragung für Orgel an (vgl. die Widmung von Op. 39 A bzw. 39 B), um Karg-Elert von der Komposition für Harmonium etwas abzu- drängen, was aber bei dem stets in seinen Meinungen schwankenden Karg-Elert vollends nie gelang, und Karg wußte zu genau, daß er hier nicht nur >allerbeste< Werke ablieferte (wie er einmal seinem Verleger Simon gegenüber feststellte), und aus diesem Grund wollte er zu einer gewissen Zeit Harmoniumkompositionen unter dem Pseudonym Teo von Oberndorff veröffentlicht sehen, sein Verleger indes war nicht mit dieser radikalen Aufspaltung Karg / Oberndorff einverstanden: Karg-Elert zu anderer Zeit wohl selber nicht.

Darüberhinaus steht fest, daß Karg-Elert auch bei nur als Orgelwerken bekannt gewordenen Stücken schon einmal auf Vorformen für Harmonium zurückgriff: so bei den Choralstudien Op. 78, die sich der speziell Harmoniummusik verlegende Carl Simon leichter spielbar als so manches Vorspiel aus Op. 65 vorstellte, so bei der Partita Op. 100, die sich der >typisch amerikanische< Musik verlegende Arthur P. Schmidt als Sammlung >zündender< Nummern wünschte, und Karg hatte nichts "Passendes vorrätig" (wieder einmal!), so auch bei den Cathedral Windows Op. 106, aus denen Karg in seinem polaristischen Lehrbuch von 1931 ein Beispiel als für Harmonium konzipiert zitierte, obwohl die Orgelausgabe schon 1923 erschienen war: er probierte eben die Kompositionen an >seiner< Hausorgel - französische Musiker sprechen ja ohne pejorativen Beigeschmack von der 'Orgue expressif' oder auch nur von der 'Orgue' -, dem Kunstharmonium aus. Karg stellte 1905 für seinen Verleger d i e - inzwischen weitgehend genormte - Registertabelle für d a s französische Druckluft-Kunsthar- monium zusammen: die nächste Seite zeigt ihre Kopie. Es ist in diesem Zusammenhang weitaus schwieriger einheitliche Dispositionen für ein Saugluft-Normalharmonium an- zugeben, wenn man auch versuchte, ein amerikanisches Mason&Hamlin-Harmonium- modell etwa als d a s Normalharmonium auszurufen: der erbitterte Kampf zwischen den Anhängern beider Harmoniumbauarten - hie Karg-Elert mit dem Kunst-, da seine Gegner mit dem Normalharmonium - ist für Kargs 'Kunst des Registrierens' vollkommen unwichtig und auch unergiebig, denn nur im Kunstharmonium sah er d a s Instrument seiner Wahl, für welches es sich wirklich lohnte, eine eigene Literatur aufbauen zu helfen, und so schwärmte er noch 1915 - die wichtigsten Harmoniumwerke waren vor Kriegsbeginn längst alle geschrieben - in einer autobiographischen Skizze: "Im Kunstharmonium (ein unschöner Name!), das von dem üblichen... Sauglufttyp grundverschieden ist, fand ich die Erfüllung eines lange ersehnten Ideals: orchestrale Treue, außergewöhnlich große Expressivität auf Gruppen, Stimmen und einzelne Töne verteilbar, ungeahnt reiche technische Spielmöglichkeiten, die dem virtuosen Klavierspiel kaum eigentlich nachstehen, Originalität usw. Dieses Instrument will keine

Register-Tabelle

für das

Kunsthharmonium

mit doppelter bzw. geteilter Expression.

A. Ausserhalb des Notensystems stehend

(über dem Discant- und unter dem Basssystem).

Bauhälfte: C... bis.....	[Teilung]		f!..... bis..... c ⁴ Discanhälfte.
Cor anglais [Percussion] 8' *)	1P	1P	Flüte [Percussion] 8' *)
Cor anglais 8'	1	1	Flüte 8'
Bourdon 16'	2	2	Clarinette 16'
Clairon 4'	3	3	Fifre 4'
Basson 8'	4	4	Hautbois 8'
Harpe solenne 2'	5	5	Musette 16'
		6	Voix céleste 16'
		7	Baryton 32'
		8	Harpe solenne 8'
Forte expressif.	0	0	Forte expressif.
Métaphone (Jalousie-Register nur auf D Nct.2 G A wirkend)	Nct.2	0	
Forte fixe.	F	Nct.2	Métaphone (Jalousie-Register nur auf G A B wirkend)
Prolongement. **)	Prolong	F	Forte fixe. G B wirkend.
Auslösung des Preal durch Hackenregister *)	Tal		

B. Innerhalb des Notensystems stehend

(zwischen Bass- und Discant-system)

- P** Expression (durchgehend, auf **beide** Spielhälften wirkend)
- G** Grand jeu (mittleres Hackenregister)

Bei Instrumenten mit Clav. Céleste **Accomp** Manual-Koppel (vom oberen Manual (Céleste) nach dem unteren (Clav. Orgue) wirkend.)

*) **Tal** bedeutet talonnière, französische Bezeichnung für Hackenregister.

In Noten nicht mit verzeichnet sind die beiden von einander völlig unabhängigen, geteilten Expressionen, welche durch die Knie-Register bedient werden.

Die durchstrichenen Zeichen **P** **F** **A** **Nct.2** bedeuten das Abtönen der betreffenden Register.

Anzeige: Preislisten von Harmoniums des einfachsten, bis zu den Kunsthharmoniums, gratis durch Carl Simon, Harmoniumhaus, Berlin SW 68

*) Percussion, Hammermechanik, vermittelt deren kleine Hämmerchen an die Zungen von **D** schlagen und einen präzisen, kurzen, dem pizzicato der Streichinstrumente ähnlichen Ton erzeugen. Die Percussion in Verbindung mit **D** und beliebigen andern Registern ermöglicht ein exaktes, wohlklingendes staccato und eine vorzügliche, genaue Aussprache selbst in den schnellsten Passagen.

**) Prolongement, sich selbsttätig auslösend (von C bis H wirksam). Das Abtönen kann durch das linke Hackenregister geschehen, ohne dass der Mechanismus ausgeschaltet wird.

Tabul. C. S. Nr. 393 (Zink)

Carl Simon, Musikverlag, Berlin SW 68.
Markgrafestraße Nr. 101

Zusammengestellt von
Eduard Karg-Elerts (1906)

Op. 37 B/1: Umschlagseite 2 (C. S. 3271)

Registertabelle Karg-Elerts

Orgel- oder Orchesterkopie sein, es ist, in sich, dem Wesen nach selbständig. Für diesen Typ (Druckluft mit Doppelexpression, Perkussion, Prolongement, 4 durchgehenden /1, 2, 3, 4/, zwei einfach-halben /5, 7 rechts/ und drei doppelt-halben Spielen /5 links; 6, 8 rechts/) schuf ich eine große Literatur... Sie können mir glauben,... daß das moderne Kunstharmonium ein Instrument ist, für das einzustehen sich ein anspruchsvoller Künstler nicht zu schämen braucht". Ein solches Instrument kennt kein - wie bisweilen behauptet wird - linkes Spiel 6 (Contrabasse 16' von e i n e r Oktave - C-H - Tonumfang: Karg-Elert (in 'Die Kunst des Registrierens' Op. 91, I. Teil, Berlin 1911, 253) schrieb zu diesem "Contrebasse, ja nicht mit der abgeschwächten, isolierten Bourdonoktave C-H, die Soubasse heißen sollte, zu verwechseln... Contrebasse 16' ist die Baßfortsetzung der Musette 16' und müßte eigentlich als 5 signiert werden". Wichtig sind für Karg-Elert am Kunstharmonium die Einrichtungen 'Prolongement' und 'Perkussion': "... immer wird das Prolongement ein d u r c h a u s u n e r l ä ß l i c h e s R e g i s t e r bleiben, dessen Spielhilfe ein nur einigermaßen fähiger Harmonist nimmermehr entraten kann (Op. 91, 229)... Dieses automatische Baßprolongement ist ein eminent wichtiges Moment im >spezifischen< Harmoniumsatz. Es sollte keine Komposition mehr für Harmonium geschrieben werden, die nicht an geeigneten Stellen das Prolongement in den Spielbereich zieht! (207)"; und zur Perkussion ohne gezogenes Zungenregister: "Wirklich musikalisch brauchbar wird dieser knöcherne, leblose Klang selbst bei geschickter Behandlung nie... Es handelt sich wohlverstanden um S o l o perkussion, also Hammerspiel ohne Windgebung (25)"; für den richtigen, musikalisch wertvollen Gebrauch der Perkussion entnehme man den Hinweis aus Kargs Registertabelle von 1905.

Von hoher Bedeutsamkeit sind am Kunstharmonium vor allem auch die Register 7 (32' rechts) und 5 (2' links), da erst durch diese das Spiel in der Klaviaturmitte jeder Manualhälfte sinnvoll möglich wird, - dies wird weiter unten anhand von Op. 37/3 gezeigt werden können. Hier ist vielleicht auch der Ort, darauf aufmerksam zu machen, daß es grundsätzlich falsch ist, das Spiel 7 im Grand Jeu - zum ihm gehört nur das klassische Vierspiel 1, 2, 3 und 4 - zu vermuten, denn die 7 hätte gar keine Fortsetzung in der linken Klaviaturhälfte: im Grand Jeu-Spiel stellt sich aber auch durch die beiden mitgehenden Sechszehnfüßer kein dicker Klang ein, da in diesem Fall die Ausführung fast immer gemäß der 8^{va}-Anweisung - vor allem stets für die rechte Hand - zu erfolgen hat. Die Krone aber jeden Harmoniumspiels besteht für Karg-Elert in der Ausnutzung der geteilten Expression für jede Klaviaturhälfte, hierin erst zeigt sich der überhaupt einmalige Vorrang des Kunstharmoniums gegenüber dem Normalharmonium, auch gegenüber der Orgel, Karg dazu: "Zwei Expressionen! Nicht sich verdoppelnde, nicht in gleiche Richtung strebende, sondern n e b e n e i n a n d e r

wirkende, einzelne für sich bestehende Ausdrucksmittel erheben das Kunstharmonium so unvergleichbar hoch über das einfache Expressionsharmonium. Jede Spielhälfte kann eine besondere Empfindungswelt zur Darstellung bringen, ihre Stärkegrade (von einander unabhängig) beliebig verändern und daher die Rollen des Solo- und Begleitpartes in jedem Augenblick vertauschen (230)".

Selbstverständlich ist strikt darauf zu achten, daß man Karg-Elerts Harmoniummusik nicht anhand einer Ausgabe für Normalharmonium (etwa Op. 37), die ja sofort an den eingekreisten Registersignen zu erkennen ist, untersucht, sondern anhand einer für Kunstharmonium (also Op. 37 B), denn nur an der Kunstharmonium-Ausgabe läßt sich Kargs 'Kunst des Registrierens' studieren, lassen sich seine 'Reformideen' anschauen; vielleicht war die Ausgabe Op. 37 B die erste, die Karg für ein Kunstharmonium einrichtete?

"Die Charakteristik der Register IP 1 2 3 4 F E G ist die gleiche, als die in runder Umrahmung /für das Normalharmonium/, nur, daß die Kunstharmoniumstimmen den gleichnamigen des einfachen Harmonium gegenüber an Adel, Größe und Intensität, an Ansprache und Expressivität ganz erheblich überlegen sind (205)", wie in einer Partitur, so genau "bezeichnet der >exakte< Harmoniumkomponist die Registerverwendung, und zwar nicht allgemein, wie es da und dort für die Orgel üblich ist (z. B. 8' oder 4' und 16' oder >mit starken Stimmen<, oder >weiche 8' Flötenstimmen<), sondern mit ganz prägnanten, unzweideutigen Signen, die in die Harmoniumnoten mit eingedruckt werden (Op. 91, IV)": schauen wir uns daher die Sarabande aus Opus 37 genauer an.




Der Verlag faßte die obigen sechs Bearbeitungen mit den Nummern 2, 3, 6 und 9 unter dem Titel >Ausgewählte leichte Stücke< zusammen, und Karg meinte dazu: ">Für weniger gereifte Spieler sind die bei Carl Simon erschienenen >Ausgewählte leichte Stücke<... bestimmt. Sie sind durchweg leicht und bieten genau bezeichnet auch dem technisch schwächeren Organisten /der Karg dann wohl selber war!/ hübsche Registriermöglichkeiten...<; >In Anlehnung an ältere Musik sind die Entrata und die Sarabande... geschrieben, anspruchslose Kompositionen, die auch ihre Freunde finden werden<, dieser Meinung von Carolosfelds ist nur beizupflichten (zit. nach Diss. Hartmann, Bonn 1985, 172). Diese gefälligen Orgelstückchen haben durch ihre Veröffentlichung eigentlich mehr geschadet als genutzt, und besonders schwer wiegt die Tatsache, daß Karg-Elert solche Stücke als >Orgelvirtuose< - noch 1932 in Amerika - vorführte.

Die Sarabande zeigt die für Karg-Elert so charakteristische, kaleidoskopartige Bausteintechnik in kleinen Ansätzen:

Takt 1 - 12 A mit den Unterabschnitten 1 - 4 5 - 8 9 - 12

$$a_1 + a_2 + a_3;$$

alle diese Abschnitte sind durch den Rhythmus  miteinander verknüpft, den Karg vom Thema 2 des 1. Satzes der Harmoniumsonate Op. 36 übernommen hatte (Dieses schwer zu entziffernde Geheimnis verriet Karg-Elert an den Takten 28-29 von Op. 37/3 eben mit dem Hinweis auf Op. 36, aber auch nur in den Harmoniumausgaben). Ab Takt 24 werden die drei a-Bausteine wie folgt zusammengesetzt:

24 - 27 28 - 31 32 - 35 36 - 39 40 - 47

$a_1 + a_3 + a_1 + a_2 + \text{Coda}$, wobei

A um a_2

und A um a_3 gekürzt wurde.

Nun zur Registrierung der Sarabande Op. 37 B Nr. 3

Takt Kunstharmoniumregister

Orgelregister

linke Hälfte

rechte Hälfte

Klanghöhe

1-2 -

5 Musette⁸ 16'
(beide Hände)

8' II mit einer weichen
(doch nicht dumpfen) 8'
Stimme

Der 16' 5 wird - zumeist - 8^{va} gespielt, denn "über die ungünstige Spiellage der rechten 8'-Register ist... wiederholt.. die Rede gewesen", erst durch diese 8^{va}-Spielweise trifft die "Klanghöhe mit dem gebrauchten Spielumfang

(250)" zusammen. Das Register "5 ist noch heller, streichender, diskreter, und dünner" als die 4 (Oboe 8'), und es "eignet sich gerade da am trefflichsten, wo die 2 versagt (250)", d.i. die etwas unbewegliche Clarinette 16'.

3-8 3_g Clairon 4' 8'

Das Register 3 klingt "ein wenig gaumig, helldunkel, aber stets mehr zum Offenklang als zum gedeckten Pfeifenton neigend (10),... bei einem feinen nasalen Beiklang.. von sympathischer Helligkeit (9)".

9-12 - +1 P Flüte⁸ 8' 8'+4' Man. +8', Ped. deutlich hervor (Cello 8'): dies deutet auf die Stelle T. 28f. hin.

"Die IP 5 ist eine beliebte, sehr charakteristische, schalmeeartige Farbe (286)" für einen am besten nur 1 - 2-stimmigen Satz, "es sei denn, daß der spinettartige, klopfende Nasalton ganz spezielle realistische Wirkungen hervorrufen soll,... Hauptcharakteristikum bleibt hier stets der Stakkatosatz oder die scharfe Artikulation (287)".

13-15 +5_g Harpe 2' 8'+4'
+6 Voix cel.⁸ 16' 2x8'+4'

I 8'+4' (helle Flötenstimmen), II bleibt, Ped. OP ergänzt: Coppel+8' weg, nur ein schwacher 16'

"Diese Kombination ist als Begleitung neuerdings beliebt geworden... Meist dürfte ein kräftig gespielter Soloclairon der flackernden Mischfarbe vorzuziehen sein. Akkordisch ppp gespielt kann 3 5 als K o n t r a s t f a r b e vorübergehend interessant wirken (282)", vgl. auch die T. 24-27.

"Eigenartig-wirkungsvoll und empfehlenswert ist die Manier: die Schwebestimmen erst im Verlauf eines Stückes zu einer beliebigen Misch- oder Primärfarbe hinzutreten zu lassen. In diesem Falle wirkt die Schwebung als gesteigertes Ausdrucksmittel... 1 5 6 soll erreicht werden... Anfang 5, ferner +1, dann erst +6 (292)", genau wie zu Anfang dieser Sarabande (T. 1-13).

17-20 - +2 Clarinette⁸ 16' 2x8' I nun auch links, Ped.+8'
 "Wird eine einzelne, sich plastisch abhebende Solostimme von Célestencharakter erforderlich, so möge die 6 durch die ihr nahestehende, freilich ungleich dickere Klarinette 2... Unterstützung finden, es sein denn, daß es sich um Partien von allergrößter Zartheit handelt, die der Begleitung ganz entbehren (266)". Die "Klarinettencéleste... /bringt eine/ mystische Weihe,.. >Unkörperlichkeit< (267)... Vorzügliche Wirkungen ergibt das Wechselspiel einzelner Sechzehnfüßer (269)", vgl. T. 15-22. "Die 2 entspricht annähernd einer Doppelflöte 8', die 5 einer Schwellgambe 8' des >Récit expr.<, die paradisische 6 der schwebenden Unda maris 8' (269)... Ganz hervorragend gut mischt sich die 6 mit der stumpfen, dicken 2 /vgl. T. 17/. Reine Solobehandlung (einstimmig!) ist dem Akkordspiel im allgemeinen vorzuziehen (290)", tritt aber "zu der erwähnten Farbe noch die 1 oder 1P /vgl. T. 13/, so gewinnt die Mischung an flötenartiger Hellfarbe (288)".

20-23 -2 6, +5 vgl. weiter oben Für die Orgelfassung fallen die Takte 20, 22 +23 durch Komprimierung heraus.

24-27 (beide Hände) vgl. T. 13-15 II (beide Hände) mit einem sehr delikaten 8' (Aoline etc.)

28-31 - +3 Fifre⁸ 4'
 +7 Baryton⁸ 32' 16'+2'
 (beide Hände) III (beide Hände) 16', 8' +2' (Fernwerk)

"Das 4'/32' hat hier 2/16 Fuß-Charakter, die Normaltonhöhe fehlt! Sie ist eine Oktave höher als 7 anzunehmen. Da die 7 als 16'-Register behandelt wird, findet die Zwifarbe 16' nebst 2' n i c h t s e i t e n V e r w e n d u n g (259)". Der Baryton "läßt durch seine Lage und seinen Umfang, ähnlich wie der Clairon, ein zweihändiges Plenospiel zu. Er bildet ein Manual für sich (261)", z.B. ist dies für den ⁸Clairon anhand der T. 24-27 zu zeigen, für den Baryton⁸ eben anhand der T. 28-31.

"Eine Farbe durchaus seltsamen, höchst frappanten Charakters ergibt die Mischung der beiden extremen Höhen 32' + 4' (3 7), die in entsprechender Doppeloktavversetzung als 8' + 1' wirken. Daß sich ein Achtfuß ohne Zwischenglieder mit einem diskreten Einfuß sehr wohl ausgezeichnet kombinieren läßt, ist den Orgelbauern und -spielern der Silbermann-Epoche recht wohl bekannt gewesen... Die Mischung, die laut Registrierlehr-

+4 Hautbois⁸ 8' 2x4' II (noch Aeoline)

Die Harpe éolienne "erweist sich ganz besonders bei Kombinationen mit anderen Stimmen (ganz besonders mit 4...) als wertvoll und farbenumwandelnd... In Verbindung mit 4... bringt sie die Vorzüge ihrer Eigenart (Schwebung, violinartiger Strich, höchste Expressivität) weitaus besser zur Geltung (269)... 4 8 0 imitiert ausgezeichnet Violinfarbe (rein solistische Behandlung ist Vorbedingung) (301)".

44-46 -3

+IP_L Cor angl. 8'

8'

-4 8

+IP Flöte_L 8'

8'

III nur 8' (Viol. + Voix cel. 8')

Diese Takte bilden zugleich die einzige Stelle, für die ein durchgehendes Register (nämlich IP) gezogen und an der ohne irgendeine Oktavversetzung der Hände - wie auf dem Klavier - gespielt wird.

Die Orgelfassung zeigt gegenüber der Harmoniumfassung den enharmonisch umgedeuteten Klang b - des' - fis' ob Karg-Elert dabei an BACH dachte?

Op. 37 B / 3, Takt 44: Mysteriöser Klang

47 -IP

+L³ L⁵

4'+2' Ped.: nur 16' pp

+7L

32'+8'

Selbst der Schlußtakt zeigt noch eine registriertechnische Raffinesse: da die linke Hand loco (mit 4'+2') spielt, erscheint der Baßton Groß-G als Griff der rechten Hand, erzeugt vom Baryton 32' mit der g'-Taste.

Nicht angemerkt wurde Kargs geschicktes Ausnutzen von Lagen in den Klaviaturhälften und von Pausen im Tonsatz zum Registrieren, z.B. wird noch während die linke Hand spielt mit der rechten Hand -5, +3 7 eingestellt und somit der Auftakt zu T. 28 in der Klanghöhe 16' + 2' vorbereitet; derlei gut durchdachte Stellen geschickten Registrierens gibt es im Ablauf des Stückes viele. Karg-Elert verschwendet hier wahrlich

seine >Kunst des Registrierens< an einem Stückchen, das höchstens als Hausmusik einzuordnen ist, eine Kunst, die mindestens seit der Orgelbewegung um Ramin und Mahrenholz nicht mehr anerkannt wurde, auch wenn diese Bewegung gerade Karg-Elert in dieser Richtung vielleicht manches zu danken gehabt hätte: doch dies durfte wohl zu solchen Zeiten nicht mehr sein.

Die Rechte öffentlicher Konzerte - Aufführung vorbehalten.

As August Reinhard

Sarabande

(G dur)

aus der Ddur-Partita.

ORGEL.

Sigfrid Karg-Elert, Op. 37. III B.

Lento cantabile. [M. M. ♩ = 80]

Manual. II. *p* mit einer weichen (doch nicht dumpfen) 8' Stimme

Pedal. II. *p*

mf

deutlich Aerwur (Cello 8)

Coppel + 8' weg, nur ein schwacher 16

Op. 37 III B, Takte 1 - 12 der Orgelfassung

Ralf Kaupenjohann:

Der Komponist Carl Sattler, ein Zeitgenosse Karg-Elerts

Die Beziehungen des rheinischen Komponisten Carl Sattler (1874-1938) zu Sigfrid Karg-Elert sind vielschichtig (1). Als Sohn eines Buchhalters und einer Kauffrau geboren, absolvierte Carl Sattler eine Banklehre, verfolgte jedoch diese Berufsrichtung nicht weiter. Die erste musikalische Ausbildung erhielt er von dem Organisten Franz Strung, der ihn auch 1891 zur Einweihung der neuen Orgel an der Kölner St. Aposteln-Kirche einen Teil des Eröffnungskonzertes bestreiten ließ - der erste öffentliche Auftritt des begabten Meisterschülers.

Von 1893, dem Jahr, in dem er seine erste Stelle als Organist von St. Mariä-Himmelfahrt in Köln antrat, bis 1897 besuchte er das Kölner Konservatorium, wo Carl Cohen, J.W. Franke und Ernst Heuser seine Lehrer waren.

Bevor Sattler 1906 seine Lebensstellung an der Kölner Weihnachtskirche St. Maria im Capitol erhielt, verdiente er sich seinen Lebensunterhalt durch zusätzliche pädagogische Arbeit in Köln. Hinzu kam seine vielfältige Konzerttätigkeit als Organist und Begleiter (Orgel, Harmonium, Klavier) bei Kammermusikveranstaltungen. Beim Einweihungskonzert der neuen Orgel von St. Maria im Capitol im Jahre 1909 - es war die 1899 für die Philharmonie in der Kölner Apostelnstraße von Ernst Seifert-Mannsfeld gebaute Konzertsaalorgel mit vier Manualen, 84 klingenden Registern, Generalschweller und Fernwerk - spielte er u.a. Karg-Elerts "Phantasie und Fuge", Opus 39B, ein Beleg dafür, daß Sattler sich früh für den Leipziger Komponisten einsetzte.

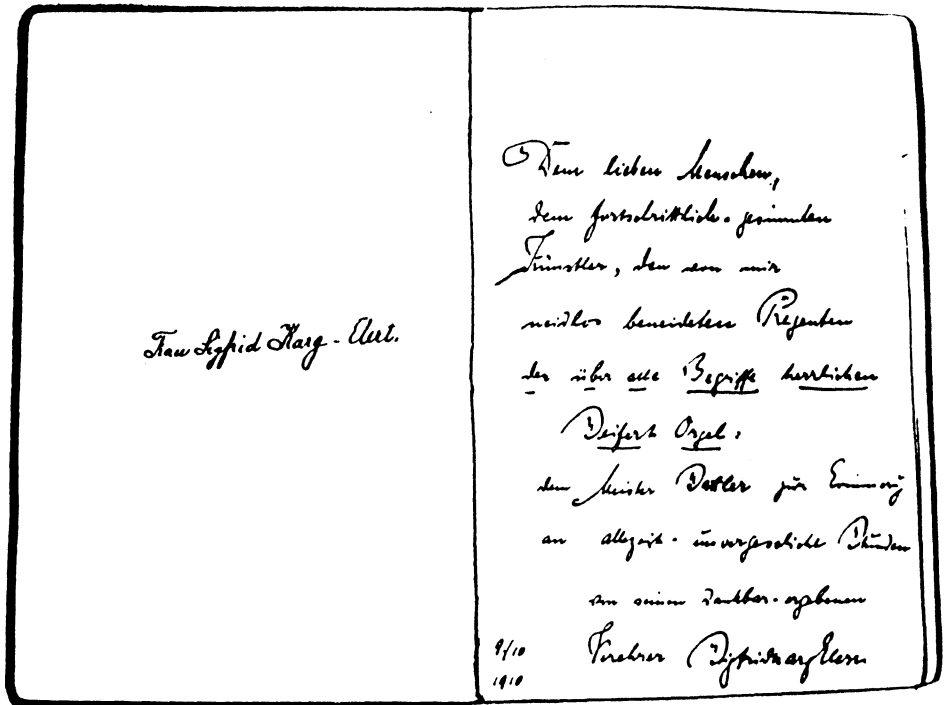
Am 9. Oktober 1910 reiste das jung verheiratete Ehepaar Karg-Elert nach Köln und besuchte Carl Sattler, wie einem Eintrag in Sattlers Gästebuch zu entnehmen ist. Karg-Elert schrieb auf der rechten Seite eine Widmung für den Kölner Organisten, seine Frau unterzeichnete auf der freigebliebenen linken Seite, in dem sie in der damals üblichen Weise dem Namen ihres Mannes die Anrede "Frau" voranstellte. Dieser Gästebucheintrag wird im folgenden in einer maschinenschriftlichen Transkription und im Originalabdruck erstmals veröffentlicht:

(1) Auf diese Verbindungslinien hat erstmals Odilo Klasen in seiner unveröffentlichten Examensarbeit "CARL SATTLER (1874-1938), Leben und Wirken eines Kölner Kirchenmusikers, Köln 1984/85" hingewiesen, die er dem Verfasser freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Alle biographischen Angaben über Sattler sind dieser Arbeit entnommen.

Dem lieben Menschen,
dem fortschrittlich-gesinnten
Künstler, dem von mir
neidlos beneideten Regenten
der über alle Begriffe herrlichen
Seifert Orgel:

dem Meister Sattler zur Erinnerung
an allzeit-unvergessliche Stunden
von seinem dankbar-ergebenen
Verehrer Sigfrid Karg-Elert

9./10.
1910



(Das Gästebuch befindet sich im Besitz von Dr. Karl Hahn/Köln, dem Enkel von Carl Sattler.)

Eine weitere Verbindung zwischen den beiden Komponisten bestand in der Vorliebe zum Kunstharmonium. Sattler besaß selbst eines der Firma Mannborg, auf dem er gelegentlich konzertierte, solistisch wie auch als Begleiter des Geigers Franz Stahr. Zu diesen Gelegenheiten hat er wohl des öfteren Werke Karg-Elerts gespielt (2). Eigene Kompositionen hat er ebenfalls für dieses Instrument geschrieben. Während die Harmoniumsonate f-Moll, Opus 19, noch heute als Kopie im Verlag Tonger in Köln erhältlich ist, sind drei Harmoniumstücke, Opus 18 (Nr. 1 Melodie, Nr. 2 Barcarole, Nr. 3 Scherzo), nur noch fragmentarisch in Karg-Elerts "Die Kunst des Registrierens, II. Teil", Opus 91, S. 14, 186, 189, erhalten. Karg-Elert wird die Kopien selbst bei seinem Besuch in Köln angefertigt haben oder Sattler um Kopien gebeten haben.

Die letzte nachweisbare Verbindung zwischen Sattler und Karg-Elert stammt aus dem Jahr 1911, in dem Karg-Elert in seinem 1. Heft der "Zehn charakteristischen Tonstücke", Opus 86, die Nr. 4, "Quasi Marcia", Carl Sattler widmete (3).

Nach diesem Zeitpunkt ist ein Kontakt zwischen den beiden Musikern nicht mehr festzustellen. Carl Sattler befaßte sich in der Folgezeit fast ausschließlich mit der Orgel. Neben seiner regelmäßigen Tätigkeit im Gottesdienst, bei der er vor allem immer wieder Kostproben seiner Meisterschaft in der Cantus-firmus-Improvisation gab, führte er zahlreiche Werke mit Chor und Orgel auf, veranstaltete Solokonzerte, vor allem Einweihungskonzerte von Orgeln seines Freundes Seifert. Daneben widmete er sich verstärkt pädagogischen Fragen, unterrichtete Orgel, schrieb eine 1920 erschienene Orgelschule, Opus 20, sowie ein Handbuch für den praktischen kirchenmusikalischen Gebrauch, das "Festivum organum liturgicum", Opus 27, das 1929 bei Tonger erschien.

Als Carl Sattler am 1. November 1938 einem Krebsleiden erlag, starb mit ihm ein Komponist der Generation, die nach dem Zweiten Weltkrieg, in dem viele Manuskripte Sattlers vernichtet worden sind, in Vergessenheit geraten ist und deren Werk der Wiederentdeckung harrt (4).

(2) Nachweislich hat Sattler bei einem Konzert die "Partita", Opus 37, aufgeführt.

(3) Es wäre denkbar, daß auch der "Fasching in Köln" aus den "Intarsien" für Harmonium, Opus 76, Nr. 12, die 1911 veröffentlicht wurden, ebenfalls dem Besuch Karg-Elerts in Köln seine Entstehung verdankt.

(4) 1983 erschien eine Schallplatte mit Orgelwerken von Carl Sattler, eingespielt von Reinhard Kluth (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, Bestellnummer G 1097).

VII *Berichte, Aufführungen*

Unter dieser Rubrik sollen in begrenztem Umfang Aufführungen Karg-Elertscher Musik dokumentiert werden. Es würde den Rahmen der MITTEILUNGEN bei weitem sprengen, alle erreichbaren Konzerte wiederzugeben. Deshalb sollen zunächst größere Werke, ganze Zyklen und selten gespielte Werke im Vordergrund stehen. Die Leser werden aber dennoch gebeten, alle ihnen bekannten Aufführungen der Geschäftsstelle zu melden, damit eine Publizierung in anderer Form, eventuell auch eine jährliche systematische Zusammenfassung möglich wird. Für die vorliegende erste Liste muß mit einer eher zufälligen Auswahl mit beispielhaften Charakter vorlieb genommen werden.

Op. 30 Quintett c-moll

Birgit Schmieder, Oboe; Jost Michaels, Klarinette; Hans-Dietrich Klaus, Klarinette; Michael Höltzel, Horn; Helman Jung, Fagott.

28. 10. 1985, WDR Köln

Wiederholung: WDR 3, 3. 7. 86, 9.05 Uhr

Op. 36 Erste Sonate für Harmonium

Helmut C. Jakobs, Akkordeon

4.5.1985, Saalbau Essen

Op. 75 II Homage to Handel

Herman van Vliet, Orgel

27. 5. 1985 Breda

07. 6. 1985 Katwijk

23. 7. 1985 Nijmegen

31. 7. 1985 Ede

13. 8. 1985 Bolsward

27. 8. 1985 Middelburg

Op. 85 Nr. 1 Canzone und Toccata

Wolfgang Stockmeier, Orgel

28. 5. 1986, St. Severin, Keitum

Op. 87 Nr. 2 Jesu, meine Freude

Wolfgang Stockmeier, Orgel

05. 5. 1985 Bürgerhaus Langenberg

31. 7. 1985 St. Severin, Keitum

Herman van Vliet, Orgel

08. 6. 1985 Horkum

Op. 89 Partita I (D-dur) für Violine solo

Jenny Abel, Violine

23. 2. 1986, Ev. Kirche, Bad Herrenalb

Op. 96 Seven Pastels from the lake of Constance

Thomas Gabriel, Orgel

29. 1. 1986 St. Ludgerus, Essen

Op. 139 B Sonate Nr. 2 H-dur

Hans-Dietrich Klaus, Klarinette; Jost Michaels, Klavier

23.6.1985 WDR, Köln

Wiederholung: WDR 3, 3. 7. 86, 9.05 Uhr

Op. 140 Sonata für Flöte solo

Elisabeth Schandelmaier, Flöte

4. 5. 1985 Saalbau Essen

Op. 143 Sinfonie in fis

Wolfgang Stockmeier, Orgel

18. 8. 1985 Altenberger Dom (UA)

Op. 150 Passacaglia and Fugue B-A-C-H (Fassung Stockmeier)

Wolfgang Stockmeier, Orgel

15. 5. 1985 Apostelkirche Münster

Op. 153 I 25 Capricen für Saxophon solo

(Nr. 1, 5, 6, 16) Ilona Henz, Saxophon

4. 5. 1985 Saalbau Essen

VERANSTALTUNGEN IM RAHMEN DER JAHRESTAGUNG 1986

Evang. Christuskirche Heidelberg (Zähringerstr.)

Freitag, 2. Mai 1986, 20 Uhr

O R G E L K O N Z E R T I

AXEL BERCHEM, Moers

spielt Werke von Sigfrid Karg-Elert

(u. a. Seven Pastels from the lake of Constance op. 96)

auf der romantischen Walcker-Orgel

Evang. Kirchenmusikalisches Institut Heidelberg (Hildastr. 8)

Samsatg, 3. Mai 1986, 15 Uhr

V O R T R A G + R E C I T A L

'Partita Retrospektiva' Zur Biographie Karg-Elerts

von DR. GÜNTER HARTMANN

'Waldseligkeit'

Lieder des Jugendstils von Sigfrid Karg-Elert

MARTIN LEHR - Bariton

JOHANNES MICHEL - Klavier

Evang. Christuskirche Mannheim (Werderplatz)

Sonntag, 4. Mai 1986, 20 Uhr

O R G E L K O N Z E R T II

WOLFGANG STOCKMEIER, Köln

spielt Werke von Arno Landmann und Sigfrid Karg-Elert

(u. a. Sinfonie in fis op. 143)

auf der Steinmeyer-Orgel von 1911

Impressum

1. Jahrgang 1986
Nachdruck 1995

Die MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT werden von der Karg-Elert-Gesellschaft e. V., Sitz Heidelberg, herausgegeben. Die Beiträge geben die Meinung der Autoren wieder, die nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen muß. Verantwortlich im Sinne des LPrG ist die Redaktion. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit Genehmigung der Verfügungsberechtigten.

ISSN 0179 - 9894

Redaktionsleitung: Johannes Matthias Michel (jm)
Redaktion: Michael Bender (mb), Ralf Kaupenjohann (rk)

Anschriften:

Karg-Elert-Gesellschaft
Geschäftsstelle
Michael Bender
Lortzingstr. 11
88214 Ravensburg
Telefon und Telefax: 0751/32889

Redaktion Mitteilungen
Johannes Matthias Michel
Hohenstaufenstr. 3
69412 Eberbach
Telefon 06271/7985 Fax: 72495

Preis: DM 10.-