



MITTEILUNGEN
DER
KARG
ELERT
GESELLSCHAFT

**MITTEILUNGEN
DER
KARG
ELERT
GESELLSCHAFT**

**AUSGABE
1995/1996**

Impressum

Ausgabe 1995/1996 8. Jahrgang

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

Redaktion: Johannes Matthias Michel

Anschriften:

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

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

Vorstand der KEG: Prof. Dr. Wolfgang Stockmeier (Ehrenvorsitzender), Johannes Michel, Michael Bender, Ralf Kaupenjohann, Axel Berchem, Mark Richli, Heinrich Schwaab, Willi Frank.

Einzelpreis DM 18,--

Redaktionsschluß für die nächste Ausgabe ist vorraussichtlich der 01.02.1997

Inhaltsverzeichnis

BEITRÄGE

"Ich verstehe mich nicht auf Sie, entweder sind Sie ein großes Talent, oder Sie haben gar kein Talent": Wilhelm Weismann und Sigfrid Karg-Elert - ein Verhältnis der Mißverständnisse? (Thomas Schinköth)	5
„...sehnsuchtsschwanger, todesmüde und weltvergessen...“ Anmerkungen zu Texten aus Karg-Elerts Liedschaffen (Werner Straube)	26
Karl Hoyer (1891-1936) (Oliver Hilmes)	51
Eine Quelle zur Agogik bei Sigfrid Karg-Elert: Seine Caprice op.107/23 für Flöte solo (Peter Thalheimer)	66
Grundlinien der Musiktheorie Sigfrid Karg-Elerts (Johannes Matth. Michel)	73
Der Dänische Komponist Franz Syberg, Schüler von Sigfrid Karg-Elert (Thilo Frank)	82
Sigfrid Karg-Elerts Schul- und Etüdenwerke für Harmonium (Mark Richli)	96
Zur Revision der Sinfonischen Kanzone Op. 114 für Flöte und Klavier von Sigfrid Karg-Elert (Alwin Wollinger)	108

BERICHTE

Karg-Elert in Rußland	110
Jahrestagung 1994 in Wiesbaden	110
Jahrestagung 1995 in Eberbach	111
"aus der Seelentiefe...", Bremen	111
Presse Eberbach	112

DISCOGRAPHIE	114
---------------------	-----

WERKVERZEICHNIS	116
------------------------	-----

REZENSIONEN

1. Tonträger	Die historische Walcker-Orgel im Mariendom zu Riga	118
	Romantische Musik für Trompeten und Orgel	118
	OKNA - Fenster	118
	Orgel Capriolen	119
	Sigfrid Karg-Elert. Works for Kunstharmonium	119
	Michael Austin. Organ Classics	120
	Great European Organs No. 30	120
	Die Christian-Müller-Orgel in der St. Bavokirche zu Haarlem	121
	Sigfrid Karg-Elert, Chamber Music	122
	Festliche Weihnachtsmusik für Bläser, Chor & Orgel	123
	Symphonische Orgelkunst	124
	Violine und Orgel	125
	Celestial Christmas 5	125
	A Methuen Mosaic	126
	Eine Abendmusik in der Wenzelskirche zu Naumburg	127
	Sigfrid Karg-Elert, Piano Sonatas 1 & 3	127
2. Noten	Sigfrid Karg-Elert: Dekameron	128
	J. M. Michel: Choralvorspiele aus Klassik und Romantik	128
	Karg-Elert arranged for brass	129
	Neue Reprints Karg-Elert'scher Orgel- und Harmoniumwerke	130
	Einzelne Orgelstücke Karg-Elerts in Ausgaben aus England und den USA	130
3. Bücher	Nico Declerck: Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)	131
	Frank Conley: The Harmonium and its music with special reference to the music of Sigfrid Karg-Elert	131
	Petra Mitlöhner: Die Entwicklung der Orgeltoccata im Zeitalter romantischer Musik	132
	Thomas Schinköth: Jüdische Musiker in Leipzig, 1855-1945 Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig	133
		134

ARCHIV

Karg-Elert als Soldat im ersten Weltkrieg	136
Four Impressions für Orchester (W 43a)	140

TERMINVORSCHAU

145

Beiträge

Thomas Schinköth (Leipzig)

"Ich verstehe mich nicht auf Sie, entweder sind Sie ein großes Talent, oder Sie haben gar kein Talent": Wilhelm Weismann und Sigfrid Karg-Elert - ein Verhältnis der Mißverständnisse?

Vortrag, gehalten auf dem Karg-Elert-Symposion

1995 in Eberbach

Wilhelm Weismann wurde am 20. September 1900 in Alfdorf (im Württembergischen) geboren. 1919 ließ er sich am Stuttgarter Konservatorium immatrikulieren, zwei Jahre später wechselte er nach Leipzig, wo er unter anderem Student von Max Ludwig (Kontrapunkt) und Sigfrid Karg-Elert (Komposition) wurde und darüber hinaus Vorlesungen an der Universität hörte. Am 13. März 1923 legte er am Konservatorium die Reifeprüfung ab. Im gleichen Jahr schloß er seine musikwissenschaftlichen Studien mit einer Arbeit über die Madrigale von Monteverdi ab. In den Tagebüchern des Komponisten, Musikologen, Kritikers, Lektors und Hochschul-Lehrers, der bis zu seinem Tod 1980 in

Leipzig lebte und wirkte, findet sich die folgende Anekdote:

„Im Sommer 1968 besuchte mich, anläßlich des Internationalen Bachwettbewerbs, der mir von Fleischers Berufung nach den U. S. A. her bekannte, Prof. Hölty-Nickel von der Universität Valpeireiso (U. S. A.).

Da er wußte, daß ich Karg-Elert-Schüler war, erzählte er mir folgende Anekdote:

Als Musikstudent fuhr er eines Tages von Berlin nach Leipzig. Im Zugabteil erlebte er, wie sich ein kleiner, temperamentvoller Herr mit einem Geistlichen über religiöse Fragen sehr lebhaft stritt. Nach einiger Zeit stieg der Geistliche aus, und der kleine Herr setzte sich zu Hölty-Nickel und begann mit ihm ein Gespräch. Nach einiger Zeit stellten sich die Beiden gegenseitig vor. Der kleine Mann war Karg-Elert. Beim Abschied

schenkte er Hölty-Nickel, an dem er Gefallen gefunden hatte, eine Freikarte zu einem Klavierabend des Pianisten Joseph Weiß, der unter anderem Karg-Elerts neue Klaviersonate - es war die Patetica Op. 105 - zur Aufführung bringen sollte. Bei dem, im Kaufhaussaal, stattfindenden Konzert erwies sich, daß Hölty-Nickel die Ehre hatte, in der ersten Reihe neben Karg-Elert zu sitzen.

Schon während der Wiedergabe seiner Sonate, rückte Karg-Elert unruhig hin und her, und als Weiß endete, stand er sofort auf und wollte den Saal verlassen. Weiß, bekannt durch seine exzentrischen Manieren, hatte das bemerkt und rief ihm zu: >Wie, Du gehst? Dir hat wohl mein Spiel nicht gefallen?< Karg-Elert: >Nein, das war nicht meine Musik!< Weiß schrie wütend: >So, das ist der Dank! Nie, nie, nie mehr werde ich Deine Sau-Musik spielen!< Sprachs, ergriff das Exemplar, aus dem er gespielt hatte, riß es mitten durch und warf es ins Publikum.

Während mir Hölty-Nickel das erzählte, hatte er seine Mappe geöffnet und entnahm ihr das entzweigerissene Corpus delicti, welches er aufgefischt und aufbewahrt hatte. Er bat mich das Exemplar, das zahlreiche Eintragungen - wahrscheinlich von Joseph Weiß - enthielt, zu behalten. Als Dank konnte ich ihm noch einen kleinen Zusatz zu seiner Anekdote liefern.

Die Sonate ist 1922, also während meiner Studienzeit bei Karg-Elert, geschrieben. Eines Tages kam der Meister - wir nannten ihn zu seinem Leidwesen immer nur >Herr Doktor< - bleich, mit zerrautem Haare und unstem Blick in den Unterricht und schrie: >So, jetzt hat mich das Religiöse wieder am Wickel< (dies seine eigensten Worte - ipsissima verba), >die ganze Nacht habe ich komponiert und eine Sonate geschrieben, hier ist sie. < Damit saß er an den Flügel und intonierte das Hornmotiv. Auf mich hat damals diese, von irgendwelchen Krämpfen geschüttelte Musik, in der dann zuletzt auch noch der Choral >Straf mich nicht in deinem Zorn<

auftauchte, nicht den mindesten Eindruck gemacht. Aber ein >hochmerkwürdiger Mann< (wie Thomas Mann sagen würde) war dieser Oxforder Dr. mus. h. c. Karg-Elert, zu dessen Ehren einmal Galsworthy ein Bankett gab, doch. Ich war der einzige seiner Schüler, den er nicht mit >Du< anredete, und einmal tat er den Ausspruch: >Ich verstehe mich nicht auf Sie, entweder sind Sie ein großes Talent, oder Sie haben gar kein Talent.< Mein Donaueschinger Erfolg hat ihn dann aber doch bewegt. Auch kann ich ihm nicht vergessen, daß *er* es war, der mich an die Züricher Liederbuchanstalt empfahl."¹

Spurensuche I: Befangenheiten

Persönliche Erinnerungen gründen auf einem mehr oder weniger großen Maß an Subjektivität. Sie tendieren zu Akzentuierungen, Verschiebungen, Verklärungen oder gar Verfälschungen - unbewußt, aber auch wissentlich. Als dokumentarischer Beweis sind sie infolgedessen kaum brauchbar. Dennoch erweisen sie sich für den Musikforscher als aufschlußreich, gilt es, Motivationen und Hintergründe von Entwicklungswegen zu erschließen, einschließlich von Schwankungen, Widersprüchen und Umbrüchen. Sie müssen auch bei vorliegender Thematik als Interpretationshilfe dienen, gehen die wenigen erhaltenen Studienunterlagen Weismanns doch kaum über ein paar elementare Fakten über Studienbeginn, belegte Fächer und deren Lehrkräfte sowie Studienabschluß hinaus. Und auch das Reife-Zeugnis mit Noten von II a (in den Hautfächern) und I bis II b (in den Nebenfächern) - ohne wörtliche Begründungen - läßt kaum die Konflikte, die Mühen, die Spannungen erahnen, die sich hinter diesen simplen Zahlen verbergen. Dies

Herr Wilhelm Weismann aus Altdorf
geboren daselbst am 20. Sept. 1900 (Wiedemann)

hat das Konservatorium der Musik zu Leipzig

vom 20. May 1921

bis 24. May 1922

besucht und den vorschriftsmäßigen Unterricht erhalten.

Allgemeine musikalische Begabung *I^a*

Begabung für das Hauptfach *I^a*

Fleiß *I*

Er hat sich der Reifeprüfung am

13. May 1923

unterzogen und auf Grund dieser Prüfung und des während seiner

Studienzeit gewonnenen Urteils folgendes

Reife=Zeugnis

mit der Hauptzensur *I^a* erhalten:

Hauptfach: Theorie *I^a*

Fachlehre *I^a*

Diese und die folgende Seite:

Reifezeugnis für Wilhelm Weismann, unter anderem von Karg-Elert unterschrieben

Theorie: *A. oben*

Nebenfächer:

Musikdiktat und Gehörübungen: *I^b*

Methodik und Pädagogik: */*

Musikgeschichte: *I*

Akustik: */*

Instrumentation: *I^b*

Klavierspiel: *I^b*

Führung: *I*

Leipzig, den *24. März 1925*

Die Prüfungskommission

Koplat *Richard Linnemann*

Prof. *Stephan Kiehl*

Walter Davidson

Leopold Karg-Elert

I = vorzüglich

I^b = sehr gut

II^a = recht gut

II = gut

II^b = fast gut

III^a = recht genügend

III = genügend

III^b = kaum genügend

Am 16. 4. 25. Hr. W. Davidson ... im Hofmann

ist heute nicht anders, wenn Schülern und Studenten zugemutet wird, lediglich „benotet“ zu werden.

Wohl zu keiner Zeit hätte sich Weismann ohne Komma und Aber als Karg-Elert-Schüler bezeichnet. Die Ausbildung des jungen Komponisten und Musikologen als Hauptfach-Student bei Karg-Elert von 1921 bis 1923 war kein „normales“ Lehrer-Schüler-Verhältnis. Weismann sei, ist aus den Erinnerungen an Hölty-Nickel zu erfahren, der „*einzig seiner Schüler*“ gewesen, „*den er nicht mit >Du< anredete, und einmal*“ habe „*er den Ausspruch*“ getan: „*>Ich verstehe mich nicht auf Sie, entweder sind Sie ein großes Talent, oder Sie haben gar kein Talent.<*“ Seine Position zu Karg-Elert brachte Weismann am deutlichsten in einem fiktiven Gespräch um 1965 auf den Punkt, ebenfalls in einem der Tagebücher aufgezeichnet: „*In Leipzig, in dem exzentrischen Zirkus von Karg-Elerts Kompositionsunterricht, trieb ich als ziemlich unglücklicher Außenseiter umher. Schönberg und Skrjabin, namentlich der späte, waren Karg-Elerts Lieblinge. Wo sollte ich da großen Vokalstil lernen?*“²

Weismann und Karg-Elert: ein Verhältnis der Mißverständnisse? Weismann: der ungehorsame oder undankbare Schüler, der wie Edvard Grieg am „*vermaledeiten Leipziger Konservatorium auch gar nichts gelernt*“³ hat? (Auf Weismanns Zeugnis stehen in Führung und Fleiß eine I.) Karg-Elert: der exzentrische „*Herr Doktor*“, der Weismanns Individualität nicht begreifen konnte und gewissermaßen als Lehrer gescheitert war?

Um mögliche Antworten auf diese Fragen zu finden, erscheint es als hilfreich, jene reichlich zwei Jahrzehnte zu beleuch-

ten, die vor Weismanns Immatrikulation in Leipzig liegen. Weismann verbrachte die ersten eindreiviertel Jahrzehnte seines Lebens in weitgehender dörflicher Abgeschiedenheit im Württembergischen: fern von den zeitgenössischen künstlerischen Kampfplätzen, ohne systematischen Musikunterricht und nahezu ohne Konzertbesuche. Die dörfliche Kunstwelt war von nahezu archaischer Unberührtheit und in erster Linie von funktionaler Relevanz, gebunden an die selbstverständlichen, in den Tagesablauf einbezogenen religiösen Übungen im Elternhaus, wo sorgsam an den jahrhundertelangen Traditionen des württembergischen Pietismus festgehalten wurde. Als maßgebende musikalische Lektüre dienten der 1897 in zwölfter Auflage erschienene *Dölker*⁴, der vierstimmige Sätze kirchlicher Lieder enthielt, und das *Württembergische Gesangbuch*⁵.

Die im Haus vorhandene Musikkultur der gelegentlich klavierspielenden Mutter bestand im wesentlichen aus dem Repertoire einiger damals üblicher Salonalben, aus einigen Sonaten Mozarts, Mendelssohns *Liedern ohne Worte*, vierhändigen Klavierbearbeitungen von Sinfonien Haydns sowie beliebten Nummern aus Opern und Operetten. Schließlich bot der zuvörderst von praktischen Erfordernissen und von Spontanitäten bestimmte dörfliche Musikalltag eine heterogene Welt sakraler wie profaner Einflüsse: die Gottesdienste mit dem zu Kirchen- und Festtagen eingesetzten Posaunenchor, das biedere Orgelspiel eines alternden Lehrers mit „*altmodisch verschnörkelten*“ Kadenzen, unergiebigen Musikunterricht bei einem Oberlehrer und einer Klavierlehrerin, die zur gleichen Zeit und im gleichen Raum ihre

Schüler und ihr Vieh versorgte, aber auch die durchdringenden Klänge einer Jahrmarktsorgel, „*die aufreizenden Rhythmen bedenklicher Operetten- und Tanzweisen*“, die außergewöhnlichen Intonationen umherziehender böhmischer Musikanten und das, was man schwäbische Volkskultur nennen möchte. Aus diesem Kontext schöpfte Weismann die Inspirationen für seine ersten Kompositionen. Nach seinen Berufswünschen befragt, antwortete er: „*Ich werde Kirchenmusiker oder gehe zur Operette*“⁶.

Von dem, was in den Opern- und Konzerthäusern der europäischen Städte vorging, besaß Weismann kaum eine blasse Ahnung. Demzufolge war er sowohl unvoreingenommen als auch empfänglich, als ein Onkel versprach, Weismanns musische Ambitionen in brieflicher Korrespondenz oder auch in ausgiebigen Gesprächen während der Schulferien in entsprechende Bahnen zu lenken: sich also für die kompositorischen Versuche interessierte und für das, was Weismann über Musik las und hörte.

Dieser Onkel war der 1877 in Chur (Schweiz) geborene Alfred Valentin Heuß, seit der Jahrhundertwende in Leipzig, Absolvent des Leipziger Konservatoriums und der Leipziger Universität, bald einer der einflußreichen Musikkritiker Deutschlands. Seine Ansichten stießen bei Weismann auf weitreichenden Respekt. Begierig sog er auf, was Heuß an Literaturstudium und praktischer Übung nahelegte; eifrig sandte er ihm neue kompositorische und musikwissenschaftliche Versuche zur kritischen Durchsicht. Und nicht zuletzt war es Heuß, der nach langwierigen Auseinandersetzungen Weismanns Eltern keine Wahl mehr

ließ, als ihren Sohn den „brotlosen“ Beruf Musiker ergreifen zu lassen, anstatt sein Leben in der väterlichen Gebrauchtwarenhandlung zu fristen.

Heuß schrieb Weismann ausführlich, was dieser - seine musische Bildung betreffend - zu tun oder zu lassen habe. Dabei urteilte er - Heuß - in erster Linie aus der Sicht des Musikkritikers, auch wenn er zeitweise komponiert hatte, im Grunde aber als Komponist gescheitert war: mit einer Reihe von Sololied-Zyklen, die stärker Illustrationen einer aufwendig begründeten Sololiedtheorie waren denn originäre Ausdruckskunst, und mit einigen Chorstücken. Aus diesem Blickwinkel heraus sind die folgenden Auszüge aus Briefen von Alfred Heuß an Wilhelm Weismann zu lesen:

20. 1. 1917: „... Das frühe Produzieren kann sogar insofern schädlich sein, als es verhindern hilft, den Hauptnachdruck auf das Sammeln echter Eindrücke zu legen, indem eben die Lust vom eigenen Produzieren größer ist als am Eindrücken Sammeln durch ein ganz selbstloses; nur auf das Verständnis von Meisterwerken bedachtes Studium. Es ist ein Fehler, der fast alle modernen Komponisten zum Falle bringt. Mit 20 Jahren schon komponieren sie Tod und Teufel, weil hier der Trieb sehr stark ist; sie versäumen aber gerade in dieser, der umfänglichsten Zeit die Befruchtung ihrer Seele durch ein unentwegtes Studium ... Was Du nun kannst, ist zunächst Folgendes: Bach ist nach gewissen Seiten hin der beste Lehrmeister; wer ihn wirklich in sich hat, ist gegen das Verschiedenste gefeit. Er ist eine melodische, rhythmische, harmonische & kontrapunktische Schule, enthält also alles, was so zum Wesen der musikalischen Sprache ge-

hört. Lerne nun sämtliche Fugenthemen des W. K. [Wohltemperierten Klaviers] auswendig, und zwar so, daß Du sie jederzeit singen und Dir vorstellen kannst. Sie müssen Dir ganz geläufig werden, derart, daß nicht nur Dein Gedächtnis sie behält, sondern auch Dein Inneres, sie also Dir auch etwas, wenn zunächst auch Unbestimmtes sagen.“

18. 11. 1918: „... Mit dem Komponieren geht es bereits besser, wenn es auch, solange Du das theoretische Fundament nicht wirklich hast, nicht sehr viel Zweck hat. Denn es kommt gerade darauf an, daß, was man macht, bald eine gewisse Vollendung aufweist. Weil ich dies nicht konnte ..., hörte die Produktion ganz auf ...“

8. 2. 1920: „Ich habe, wenn ich an Deine Äußerungen über heutige Musikzeitschriftsteller denke, das Gefühl, als beschäftigst Du Dich mit dem Zeitgenössischen für Deine Jahre viel zu viel, und davon kann ich Dir nur abraten. [...] Du kommst dadurch zwar rasch in den modernen Betrieb hinein, kennst alle kleineren und größeren Narren, das ganze ist aber doch nichts als eine nicht gut zu machende Zeitverschwendung. Die Bildungszeit muß man vor allem dazu benützen, sich an Hand erprobter Meister fast unbewußt seine Musikanschauung zu bilden, wozu eine gute wissenschaftliche Buchliteratur ebenfalls dient ...“⁴⁷

In diesen wenigen Auszügen kündigt sich bereits - wenn auch noch moderat formuliert - ein Hauptkonflikt Heuß' an, den er zugleich auf Weismann übertrug: ein Konflikt, der mit: *Verhältnis zur neuen Musik, zur neuen Kunst* überhaupt, umschrieben sei. Im Januar 1925 äußerte Heuß in einem mehrseitigen Artikel über *Die neue Lage in der heutigen Musik*, die „neu-

en Kunstbestrebungen“ hätten „fast verzweifelte Ähnlichkeit mit unserer hoffentlich gewesenen Papiergeldwirtschaft: man bläht sich gewaltig bis ins Milliarden- und Billionenfache auf, nur stehen hinter diesen Milliarden und Billionen keine Werte von Belang.“⁴⁸ Es habe sich in der neuen Musik „eine unverkennbare Ernüchterung geltend“ gemacht, nach einer „Zeit des Größenwahns, wie sie noch keine Epoche der Musikgeschichte erblickt“ habe.⁹

Für diese Position lassen sich Ursachen in einer komplex sich äußernden Nachkriegspsychose finden, die sich gegen alles richtete, was vermeintlich die schon jung krisengebeutelte „Weimarer Republik“ heraufbeschworen hatte. Nur noch ein Ziel sah Heuß nunmehr, nach 1919, für wesentlich an: den Kampf für eine *deutsche* Musik, und dies war vor allem ein Kampf gegen, nämlich gegen das „Undeutsche“ in der Musik, was immer auch darunter verstanden wurde. Und dieser Kampf gegen das „Undeutsche“ in der Musik war für ihn eng verbunden mit dem Kampf gegen zeitgenössische Entwicklungswege der Avantgarde. Er stand in seiner Auffassung nicht allein; denn bereits während des Ersten Weltkrieges der Kampf gegen alles vermeintlich „Ausländische“ (sprich: „Undeutsche“) massenpsychotische Blüten getrieben, und zwar in allen Lebensbereichen.

Die entsprechende Arena fand Heuß in der *Zeitschrift für Musik*, deren Hauptschriftleitung er 1921 übernahm. Sogleich nach Amtsübernahme tat er in einem Geleitwort „an die Leser“ kund, der „Wiedergeburt des deutschen Volkes“ und des „Wiederaufbaus der deutschen Musik“ dienen und zwischen „Herausgeber und Leserkreis ... eine gewisse Gemeinschaft“¹⁰ her-

stellen zu wollen¹¹; Sprachfertigteile, die - wie wir sehen werden - gleich einem gefährlich-verschwommenen Mythos - bedenkliche Ressentiments infiltrierte sollten. Der von 1923 bis 1925 geführte Untertitel *Kampfblatt für die deutsche Musik und Musikpflege*, dessen Änderung in *Monatschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik* lediglich einen äußerlichen Etikettenwechsel darstellt, markiert Programm, aber auch Methoden.

Es ging nicht mehr „um die geistige Bewältigung eines künstlerischen Phänomens“, sondern um Agitation, um „Interessenvertretung“¹² im Sinne von Parteinarbeit, wobei erschreckende Mechanismen der „Verunglimpfung und Verdächtigung“ eingefädelt wurden, die letztlich auf die „angestrebte Ausschaltung des Gegners durch Zerstörung seiner bürgerlichen Existenz, Diskriminierung“¹³ etc. ausgerichtet waren. Dies war im übrigen eine für die Musikkritik der „Weimarer Republik“ generell charakteristische Erscheinung: Es herrschte vor allem der Richtungskämpfer, gar der Parteikämpfer, der Interessen vertrat, aus welchen Gründen auch immer. Der vielgerühmte Pluralismus war nicht schlechthin - wie in jedem Wörterbuch zu lesen ist - die „Vielgestaltigkeit weltanschaulicher, politischer od. gesellschaftlicher [und künstlerischer] Phänomene“¹⁴, sondern vor allem der damit verbundene, oft intolerante und zu Mißverständnissen führende Kampf - in wessen Namen und aus welchen Motivationen heraus er geführt wurde, gewissermaßen jeder gegen jeden, mit „Ellenbogenmentalität“.

Daß der vielgerühmte Goldglanz der zwanziger Jahre - abgeleitet von einem unbestritten facettenreichen Kulturbetrieb mit berühmten Namen und Institutionen -

gleichermaßen die Gefahr von Regression und Anarchie bedeutete, haben wohl am deutlichsten Zeitgenossen selbst erkannt: beispielsweise Autoren, die Essays, Gedichte, Prosatexte etc. im *Europa-Almanach* 1925 veröffentlichten, einem von vielen Sammelsurien der Zeit. Hermann Kasack schuf unter dem Titel *Jahrmarkt Europa* eine wörtliche Zeitkarikatur: „Die Stunde Europas ist kalt“, heißt es, „sie birgt keine Pupertätererneuerung. Der Kontinent wackelt, aber nicht von Leben gebährenden Revolutionen bewegt, seine Walze ist ausgeleiert, Zerfall bloß, ein recht bedeutungsloser Zustand. Da: Schauplatz Europa wird ein Jahrmarkt - Bravo!“ Und: „Panoptikum Europa! Mit steifen Figuren, Museums-Gehirnen; mit Etiketten / Wissenschaft / Kunst / Höchstleistungen ... Luftschaukeln entworfen ... Jeder ist da, seinen Luftballon in der Hand, mit Ich-Gas gefüllt - laßt sie los!“¹⁵ Ebenfalls 1925 schreibt Kurt Tucholsky in *Mit 5 PS*: „Niemand hat das, was er eigentlich braucht. Alle Welt sucht.“¹⁶

Heuß fühlte sich als Anwalt jener, die die Schuld an der krisengebeutelten „Weimarer Republik“, vergrößert gesagt, mangelndem „Nationalbewußtsein“ und „ausländischen Einflüssen“ zuwiesen. Schuldzuweisungen machte er namentlich, und wie in einem Brennpunkt gebündelt finden sie sich wieder in einer zynischen Glosse Konrad Leiserings, die Heuß 1929 in der Zeitschrift für Musik nachdrucken ließ:

„<1. Pfitzner ist leider Gegner des modernen Musikbolschewismus. Und der beherrscht das Feld ... Pfitzner ist Gegner der atonalen Impotenz. Ja, wenn er Schönberg-Schüler wäre oder wenigstens Bela Pfitzczacek hieße! 2. Pfitzner ist leider ein kerndeut-

scher Künstler. Er ist Romantiker: bekanntlich ein <überwundener> Standpunkt. Er hat ein Werk <Von deutscher Seele> geschrieben. Schon faul! Wenn es wenigstens von russischer Seele kündete! Ja, wenn er Igor Pfitznerowsky hieße>.“¹⁷

Die Anspielungen sind leicht durchschaubar: Sie gelten Arnold Schönberg und dessen Schülerkreis, Béla Bartók und Igor Strawinsky - Komponisten, die als Inbegriff des verhaßten „Internationalistischen“ galten. Nach einer Aufführung von *Le Sacre du printemps* am 1. November 1923 im Leipziger Gewandhaus beispielsweise hatte Heuß Strawinsky einen mehrseitigen Artikel gewidmet, in dem er den Komponisten als „russischen Folterknecht“, „grausamsten aller Musiker“ bezeichnete und ihm vorwarf, „russisches Wesen ohne geringste Idealisierung ... mit einer derart elementaren Freude gerade am Scheußlichen“ darzustellen. Strawinsky, der 1924 und 1930 selbst als Pianist im Gewandhaus auftrat, habe „einen Bund mit dem Teufel geschlossen“ und wirke „nun in dessen Namen auf Erden“¹⁸. Sollten Werke des Komponisten in Deutschland überhaupt aufgeführt werden? Heuß erteilte, mit zynischem Unterton, Antwort:

„Je nun, man mache, was man wolle. Wir sind allmählich so tief gesunken, daß es gerade tonangebenden Musikern nicht mehr darauf ankommt, was sie aufführen, wenn's nur Sensation macht. Foxtrots, Niggersongs, russische Bauernscheußlichkeiten und was sonst alles. Wir sind ja das <Bildungsvolks> auf Erden, das sich ja nichts entgehen lassen darf, und müssen deshalb unserm heutigen schwachen Magen einverleiben, was es nur so gibt, und gehen wir dabei vollends zu-

grunde. Also immer nur her mit dem ganzen internationalen Musiknapf. Nur eines ist dabei dem Dirigenten des Gewandhauses zuzurufen: Wird wieder ein russisches *sacre du printemps* gehalten, so benutze man nicht herrliche deutsche Meisterwerke dazu, um diesem Russen sowohl die Pforten zu öffnen wie zu schließen. Denn weiß Gott, man leite das ausgedehnte Folterwerk mit den immer herrlicher werdenden Haydn-Variationen von Brahms ein ... Wenn wir uns selbst zu Schuhputzern der anderen Nationen erniedrigen, solls da ein Wunder sein, wenn man Deutschland in diesem Sinne behandelt? ... Empfängt ihn nunmehr feierlich und ehrerbietig, im Namen des deutschen Bildungsphilisters, der alles andere kennt, nur sich selbst nicht, und wenn er seine russische Höllenknute auf euern deutschen Künstlerbuckel niedersausen läßt, so küßt ihm die Hände und bedankt euch noch dafür. Sein noch übrig gebliebenes Mütchen kann man ja an unsern großen deutschen Musikern kühlen.“¹⁹

Ähnliche Auswürfe mußten auch andere Komponisten ertragen, oft willkürlich auf bestimmte Werke angewandt: so Paul Hindemith, dem vorgeworfen wurde, „das heutige Leben dort zu fassen, wo sexuelle Perversitätsorgien sich abspielen und die französische Sentenz: *Après nous déluge* [Nach uns die Sintflut] auch zum deutschen Sinnspruch geworden ist“²⁰. 1928 hetzte Heuß gegen den Komponisten und Pädagogen Bernhard Sekles, der sich an Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt a. M. für die Einrichtung einer Jazz-Abteilung engagiert hatte, der ersten Einrichtung ihrer Art in Deutschland, vermutlich sogar in Europa. „... *Einfach herrlich*“, kommentierte Heuß:

„Transfusion mit unverbrauchtem Niggerblut unter Vermittlung eines taktvollen Musikers! Wie wär's gleich mit dem <Import> eines Dutzend Negerjünglinge und Negermädchen! Es kommt ja, ganz wie bei verbrauchten Lebegreisen, darauf an, die Triebhaftigkeit anzuregen ...“²¹

Und:

„Aber wir wollen ... der Hoffnung Ausdruck geben, daß mit der Frankfurter Kundgebung der Tiefstand der deutschen Musik und der deutschen Konservatorien im besonderen erreicht sein möge.“²²

Als Inbegriff des schädlichen Einflusses „moderner Musik“ galt Heuß an erster Stelle Arnold Schönberg, identifiziert mit „atonaler Impotenz“. 1923 bezeichnete er den Komponisten abschätzig als „Begründer dieser Infusorienmusik“²³. Ein Jahr später schrieb er, Schönberg habe „ein Verbrechen an sich als Musiker und an der Musik überhaupt begangen“ und sei „zu seinen letzten musikzerstörenden Tendenzen schon zu einer Zeit gekommen, als noch kein Mensch ahnte, Deutschland werde in einen Abgrund gestürzt und vor die Frage des Seins oder Nichtseins gestellt.“²⁴ 1925 nahm er die Berufung Schönbergs an die Akademie der Künste zum Anlaß eines Grundsatzartikels, in dem er - gleich einem Programm - die Musik in die Kategorien *deutsch* und *jüdisch* teilte und die Spaltung in verwurzelte („deutsch-nationale“) und wurzellose („internationale“) Juden zur „Hauptfrage“ auf musikalischem Gebiet - im Sinne von gegensätzlichen Wertkriterien und daraus folgenden Förder- oder Boykott-Maßnahmen; Klassifizierungen, die Hans Pfitzners Spaltung in „Jude und Ju-

dentum“, in „deutsch-national ... und international empfindend“²⁵ verwandt sind.

Schönberg gehöre, so Heuß, zu der Gruppe der „auf sich selbst gestellten, nirgends mehr bodenständigen, auch bewußt traditionslos sein wollenden Juden“, die als „fanatische Führer ... nichts anderes“ bewirken würden „als den Weg zum Untergang“. Und niemand gäbe „dies bereitwilliger zu als gerade solche echten Juden, die sich in einer Kultur wirklich heimisch gemacht haben und in ihrer Art sogar Hochbedeutsames leisten können und geleistet haben.“ - „Die Berufung Arnold Schönbergs“ bedeute „einen Schlag gegen die Sache der deutschen Musik, wie er zurzeit herausfordernder kaum gedacht werden kann.“²⁶ Daß sich der Hauptschriftleiter bei seinen Ansichten auf vermeintlich „echte Juden“ berief, war Demagogie par excellence, denn er hatte just jene zu Kronzeugen aufgerufen, die sich kaum mehr als jüdisch bezeichneten, sondern als deutsch-national, indem sie von sich behaupteten: „Wir waren, sind und werden Deutsche sein, wie nur irgend Glieder der deutschen Nation es sind.“²⁷ Er fühlte sich zudem bekräftigt durch die Tatsache, daß Schönberg in „jüdischen Kreisen“ selbst zu den umstrittensten Persönlichkeiten gehörte, einschließlich heftigen Widerstandes: aus musikalisch-ästhetischen, politischen, mentalen, religiösen Gründen²⁸. Die erwähnten Beispiele relativieren die von Fabian R. Lovisa in seiner wichtigen Studie *Musikkritik im Nationalsozialismus* geäußerte Ansicht, daß sich die „tief empfundene und nationalistische“ Parteilichkeit Heuß' „stets von der Hetzpropaganda eines großen Teiles der antimodernistischen Kritiker“ abgehoben habe.²⁹

Jene mit Absicht ausführlich geschilderte geistige Orientierung Heuß' war von großer Wirkung auf Weismann, zumal dieser - wie erwähnt - sehr stark auf die Einflüsse des Onkels fixiert war und blieb, nicht allein während der Schuljahre in dörflicher Abgeschiedenheit, sondern gleichsam während des Studiums und - vielleicht noch heftiger - nach den Examina: Denn nach einer Studienreise nach Italien, um Erstdrucke für eine geplante Gesualdo-Ausgabe zu sichten, fand Weismann eine Anstellung für vier Jahre gegenüber des Schreibtisches seines Onkels: als Redakteur und Musikkritiker der *Zeitschrift für Musik*. Es ist gewiß nicht übertrieben zu behaupten, daß er damit nicht nur unter dem Einfluß von Heuß, sondern im wahrsten Sinne des Wortes unter dessen Fuchtel stand; im März 1924 schrieb er dem Neffen: „*Deine Schoeck-Kritik brachte ich nicht zum Abdruck, da das Werk hier in Aussicht stand. ich habs nun gehört und bin insofern froh, sie nicht gebracht zu haben, weil unsere Ansichten auseinander gehen ...*“³⁰

Einige Besprechungen zeitgenössischer Musik schwimmen gänzlich in dem Heußschen Fahrwasser, etwa wenn Weismann 1925 die gescheiterte Berufung Hermann Scherchens an das Leipziger Konservatorium feierte:

„Der Versuch, Hermann Scherchen wieder nach Leipzig zu bringen, dürfte mißlungen sein. Heute ist für einen Künstler, der mit vollendeter Einseitigkeit das Prinzip des radikalen Fortschritts vertritt, sowohl sich für den letzten Schönberg erhitzt, wie er in Vierteltönen reist, tatsächlich kein Raum im musikalischen Leipzig mehr, weder als Konzertdirigent noch am Konservatorium. Wir

brauchen hier Männer mit sicheren, gesunden Zielen, abseits aller bolschewistischen Augenblickserfolge.“

Thomaskantor Karl Straube hatte versucht, das Rektoratskollegium des Landeskonservatoriums zu gewinnen, eine Berufung Hermann Scherchens zum Leiter der Orchesterklasse zu veranlassen. Scherchen wäre für Leipzig ein geistiger Gewinn gewesen, der sich allein schon aus den Programmen des ca. von 1920 bis 1922 bestehenden *Grotrian-Steinweg-Orchester* ablesen läßt: mit Werken von zeitgenössischen Komponisten, die von Heuß und vielen seiner Mitarbeiter lediglich als „*Meute entgleister Gesellen*“³¹ bezeichnet wurden. Verdient gemacht hatte sich der Dirigent insbesondere um die Aufführungen der Werke Gustav Mahlers (Leipziger Erstaufführung der Neunten Sinfonie, 1921³²). Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik war für Scherchen wiederum die Voraussetzung, um das „Standard-Repertoire“ des 18. und 19. Jahrhunderts von überlebtem Ballast befreien zu können. Der 1910 geborene, 1933 emigrierte Pianist, Komponist und Organist Herman Berlinski, Absolvent des Leipziger Konservatoriums, schätzte später ein: „*Scherchens Ausstrahlung hat bei weitem den Einfluß des Konservatoriums vom kompositorischen Standpunkt aus überwogen.*“³³

Weismanns effektvolle Abrechnung indes strotzt vor Einseitigkeit: Bei allem Engagement für neue Kompositionen (keineswegs ausschließlich für Dodekaphones von Schönberg und Vierteltöniges von Hába!) erwies sich Scherchen, wie erwähnt, auch bei der Aufführung „älterer“ Musik als konstruktiver Interpret, der mit Konventionen aufzuräumen suchte. Und nicht

allein diese: 1927 reagierte Weismann auf das Songspiel *Mahagonny* von Bertolt Brecht und Kurt Weill, es hätten sich „*zwei edle Seelen im Schlamm gefunden*“ und es lohne sich nicht, „*über diese in einer wahren Niggersprache geschriebenen Schundgesänge*“ weitere Bemerkungen zu verlieren³⁴.

Das Jahr 1933 erlebte er als „Befreiung“ von der „Weimarer Republik“ mit seinen Krisen, Massenarbeitslosigkeit, einem hilflosen Parteiensystem, das sich „demokratisch“ nannte, mit zuletzt anarchischen Zuständen. In einem Band der Tagebücher des Komponisten findet sich der Versuch einer Konzeption musikgeschichtlicher Unterweisung mit - unter anderem - folgenden Stichpunkten:

„Einleitung.

a.) Der Zusammenbruch 1919/29

Dramatische Symptome

b.) Das neue Reich. Gesunde Voraussetzung für die Zukunft

Zitate von Hitler u. Raabe“

„Nationalsoz. Musik.

Die Urprinzipien des Lebens und der Kunst wieder sehen und ihnen zum Durchbruch verhelfen“³⁵

Weismann hat sich später beschämt von seinen heftigen Auswürfen distanziert, wenn auch - fern rassistischer Ressentiments - die Distanz gegenüber avantgardistischen Entwicklungstendenzen geblieben ist. Auf dem Boden von Heuß' Einflüssen waren einem gedeihlichen Verhältnis zu Karg-Elert, welcher sich für *Schönberg* und den späten *Skrjabin* interessierte, von vornherein Schranken gesetzt, auch wenn Heuß während seiner Zeit als Schriftleiter Karg-Elert aus den Polemiken der *Zeit-*

schrift für Musik heraushielt, ja ihn überhaupt aus der Zeitschrift heraushielt, bis auf die Anzeige einer Preisverleihung, der Berufung zum Professor und ein paar Kurznotate über Erfolge im Ausland. Geradewegs zynisch wirkt die Bemerkung zu einem Bericht von Auftritten in England: Die „*wenigsten in Deutschland*“ wüßten, „*wie überaus viel Karg-Elert*“, der „*bekannteste Leipziger Komponist*“, „*geschrieben*“ habe.³⁶

Erst im Maiheft der *Zeitschrift für Musik* von 1933 schrieb Heuß einen kleinen Artikel über Karg-Elert; es war der Nachruf. „*Ein seltsamer Fall in der neueren deutschen Musik*“, heißt es:

„Karg-Elert gehörte in Amerika und vor allem in England zu den bekanntesten deutschen Komponisten der Gegenwart ... In Deutschland und selbst in Leipzig, wo er seit Jahrzehnten - seit 1919 am Konservatorium - wirkt, trat er ziemlich wenig hervor, trotz der großen Zahl seiner Werke und obwohl K.-E. ihnen ein glänzender Interpret - als Harmoniumspieler war er einzig - gewesen ist. Woher dies kam, sei künstlerisch hier nicht untersucht, teilweise lag es an der geringen Zahl großer, für die breiteste Öffentlichkeit bestimmter Werke. Aber es hat noch einen menschlichen Grund. Es dürfte z. Zt. nicht einen Komponisten von Bedeutung und einer derartigen Produktivität geben, der weniger für sich und die Verbreitung seiner Werke getan hat als Karg-Elert, ... dem es lediglich aufs Schaffen ankam. In der ganzen Zeit meiner Schriftleitung ist mir weder von Karg-Elert selbst noch einem ihm nahestehenden, irgendwelche Notiz geschickt worden, obwohl wir uns ausgezeichnet verstanden. Eine ganz aufrechte, impulsive und offene Künstlernatur, besaß der Verstorbene auch nicht die Fähigkeit, sich in das einzufügen, was man gesellschaftliche Verbindlich-

keit nennt, sondern er gab sich, wie er war und fühlte, sich nicht darum kümmernd, ob er gerade auch bei tonangebenden Männern anstieß oder nicht. Der Komponist Karg-Elert ist ein verzweigtes und keineswegs eindeutiges Kapitel, das denn doch einmal von deutscher Seite aus geschrieben werden mußte.“³⁷

Gerade einen Monat zuvor war Karl Hasses mehrseitige Kritik von *Sigfrid Karg-Elerts Polaristischer Klang- und Tonalitätslehre* in der Zeitschrift erschienen.³⁸

Heuß' Nachruf bringt Karg-Elerts Position in Leipzig in verblüffender Weise auf den Punkt. Er war ein Außenseiter in den altehrwürdigen, traditionsbestimmten Institutionen, die - gleich schwergewichtigen und unverrückbaren Brückenpfeilern - das Fundament städtischer Musikkultur bildeten. Was dies für die Messestadt bedeutete, hat seinerzeit kaum einer prägnanter beschrieben als Hans Reimann: Schriftsteller, Herausgeber satirischer Journale, gebürtiger und leidenschaftlicher Leipziger. In seinem 1929 erschienenen Leipzig-Buch *Was nicht im Baedeker steht* - einer vergnüglich-informativen Publikation fern der üblichen Tourismus-Fassaden - finden Sie unter anderem folgende Aussagen zur städtischen Musikatmosphäre:

„Hermann Scherchen wurde verschmäht. Offenbar als zu begabt, und die Begabten sind unbequem.“³⁹

„Junge Komponisten verlegen nimmer an der Pleiße, sondern in Berlin, in Wien, in Mainz. Die Verleger Laibzjs finden keinen Geschmack an moderner Musik, sie ruhen auf ihren fünf Lorbeeren aus und vergessen, daß auch Beethoven vor einer relativ knappen Frist ein angefeindeter und verachteter und ausgehörter Moderner war.“⁴⁰

„Förderung zeitgenössischer Komponisten wäre richtiger. Ausrottung der Reaktion, der Trägheit und des Muffs wäre wichtiger.“⁴¹

„Eine Regeneration in modernem Sinne blieb [am >Kon<] aus, echte Talente flüchteten nach Frankfurt, Berlin oder München, ... es wurden Klavierlehrer und Kirchenmusiker herangebildet, die Anziehungskraft auf Ausland und auf das übrige Reich erlosch mehr und mehr ...“⁴²

Karg-Elert war vor dem Hintergrund der wohlbehüteten Ruhepole nicht nur schlechthin ein Außenseiter; sondern ein „Ruhestörer“, wurde er auch offensichtlich als das kleinere Übel angesehen als Hermann Scherchen⁴³. Er war der „Ruhestörer“ für jene große Zahl von Musikstudenten, die theoriefeindlich eingestellt waren und gegen die Karg-Elertschen Vorlesungen zur Harmonik sogar Unterschriften sammelten⁴⁴. Er war der „Ruhestörer“ für jene Lehrkräfte, die nicht über Musik, sondern über „deutsche Musik“ sprachen. Und er war der „Ruhestörer“ für alljene, denen gesellschaftliche Etikette mehr bedeutete als Aufrichtigkeit und Offenherzigkeit.

Daß, wie erwähnt, Heuß' Nachruf Karg-Elerts Position in Leipzig auf den Punkt bringt, ist die eine Seite, die andere: das jahrelange Schweigen des Schriftleiters über die - 1933 plötzlich anerkannten - Verdienste Karg-Elerts. Das Argument, er habe kaum für sich selbst geworben, vermag kaum zu überzeugen; wäre Heuß tatsächlich von Karg-Elerts Schaffen überzeugt gewesen, hätte er auch ohne Selbstgeltungs-Rituale im Grunde die Pflicht gehabt, Position zu beziehen. Dies hätte Karg-Elert zweifellos genützt. So blieb der nationalistisch motivierte, aufpeitschende Feldzug der Zeitschrift gegen die als „Mu-

sikbolschewismus“ verschriene Avantgarde, an dem Heuß lauttönend mitgeschrieben hat, und der den Boden bereitet hat für den Verfolgungswahnsinn, der Karg-Elert 1935 gar in die erste Auflage von Christa Rocks und Hans Brückners *Musikalischem Juden-ABC* getrieben hat⁴⁵.

Spurensuche II:

„Steh ich nun ich armer Tor, / Und bin so klug als wie zuvor?“ - Kompositionen, wissenschaftliche Studien, Herausgaben

Heuß war sich sehr wohl im klaren darüber, weshalb sein Neffe Wilhelm Weismann von Stuttgart nach Leipzig wechseln sollte; und dies auch in einem Brief vom 25. 4. 1920 ausdrücklich kundgetan:

„... Für Dich ist Leipzig nach der Seite hin wichtig, daß Du Dir eine tüchtige wissenschaftliche Bildung an der Universität erwirbst, nachdem es ja noch unsicher ist, ob Du Dich einmal stärker nach der praktischen Seite hin betätigst. Aber auch als praktischer Musiker wirst Du besonders die Einblicke in die ältere Musik einmal zu schätzen wissen
...“⁴⁶

Weismann gehorchte. Er nahm die wissenschaftliche Ausbildung ernst und beschäftigte sich vor allem mit älterer Musik. Dabei boten nicht allein die musikgeschichtlichen Vorlesungen am Konservatorium und an der Universität, namentlich bei Hermann Abert, Anregungen. Eine Fundgrube war ohne Zweifel die private Buch- und Noten-Bibliothek von Alfred Heuß, dessen Haus in Gaschwitz bei Leipzig zu-

gleich zum Treffpunkt renommierter Musikologen avancierte. Der Einfluß Heuß' läßt sich, über den lediglich unvollständig erhaltenen Briefwechsel hinaus, anhand der Themen nachvollziehen, die Weismann bearbeitete, sowie der Auffassungen, die er dabei vertrat. Gemeint ist nicht ausschließlich das Verhältnis zur neuen Musik.

So griff Weismann mit seiner musikwissenschaftlichen Examensarbeit über Monteverdis Madrigale ein Gebiet auf, das Heuß selbst bearbeitet hatte, etwa mit einer ausführlichen Darstellung über *Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen*, veröffentlicht 1910 in der Festschrift für Rochus von Liliencron. Und auch die stark von Hermann Kretzschmar geprägte Hermeneutik Heuß' hat Weismanns analytisches Handwerkszeug wesentlich beeinflusst und zu einer Darstellungsweise geführt, die dem Essay näherstand als der sezierend-sachlichen Erörterung. Vorarbeiten, etwa poesievolle Beschreibungen von Madrigal-Kompositionen des 15. bis 17. Jahrhunderts, reichen bis in die württembergische Zeit zurück und sind in den Tagebüchern nachzulesen.

Aber Weismann trat in Leipzig auch an, um jene Fächer zu studieren, die heutzutage dem „Tonsatz“ mit den entsprechenden Grundlagen zugeordnet werden würden, während er sich zuvor in Stuttgart vor allem der Vervollkommnung instrumentaler Fähigkeiten gewidmet hatte. Aufschlüsse über Weismanns künstlerische Entwicklung und Argumente für das (Spannungs?)-Verhältnis zu Karg-Elert sind folglich aus den kompositorischen Arbeiten zu erwarten, die namentlich zwischen 1921 und 1923 entstanden sind, einschließlich der Skizzen und Entwürfe, welche mög-

Doppelfuge mit Fiedel. (Sopra von L. Kaysa Verdi)
(d. d. fuge kein Doppelfuge)

The image displays a handwritten musical score for a double fugue with violin. The score is written on ten systems of staves. Each system consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower staff is for the piano. The music is in G major and 2/4 time. The first system shows the beginning of the piece, with the violin playing a melodic line and the piano providing harmonic support. The subsequent systems show the development of the fugue, with the two voices (violin and piano) entering and interacting. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

Wilhelm Weismann: Beginn der Doppelfuge

cherweise noch Spuren der Arbeit im Unterricht enthalten. Der Nachlaß Weismanns enthält interessante Quellen, darunter ein fünfstimmiges *Kyrie*, welches Weismann in „großer Verehrung“ Karg-Elert zugeeignet hatte, oder eine Doppelfuge, deren Abschrift die apodiktische Bleistiftnotiz enthält: „*Thema von S. Karg-Elert, deshalb kein Fugenthema*“.⁴⁷

Es wäre ein kleiner statistischer Aufwand, die erhaltenen Arbeiten aufzulisten:

sen sei eines der Werke herausgegriffen, ein sehr prägnantes einschließlich der Tatsache, daß es seine Ecken und Kanten besitzt - oder anders gesagt: Unausgewogenheiten. Diese Unausgewogenheiten jedoch offenbaren recht ungeschminkt jenes Spannungsfeld, in dem sich Weismann zur Entstehungszeit 1922 befand.

Es handelt sich um ein Madrigal nach Worten von Michelangelo Buonarroti (1475-1564)⁴⁸, dem namhaften Maler, Bild-

The image shows a handwritten musical score for a five-part madrigal. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics in German. The bottom three staves are piano accompaniment. A large circle is drawn around the first two staves, highlighting the initial melodic and harmonic material. Dynamics include 'sff' and 'Ach.'.

Wilhelm Weismann: Michelangelo-Madrigal, 2. Fassung

An erster Stelle würden Vokalwerke rangieren, vor allem A-cappella-Chormusik und Sololieder, an zweiter Stelle Instrumentalstücke. Insgesamt handelt es sich eher um ein kleines, nur teilweise veröffentlichtes Oeuvre in vorwiegend knappen Formen. Sinfonische Dimensionen scheinen konsequent ausgespart zu sein. Quantitäten indes erweisen sich häufig als trügerisch, erhellen sie doch nicht selbstverständlich Entwicklungsmomente. Stattdes-

hauer, Architekten und Poeten. Enthalten ist es in Manuskriptbogen mit Kompositionen, welche Weismann zu Beginn der zwanziger Jahre, zweifelsfrei zu einem beträchtlichen Teil während der Studienjahre, geschrieben hat. Der Text - *Gefangen hält sie mich in Todesqual* - ist von jenem Spannungsfeld von „*Feuer und Finsternis*“, von entfesseltem Leid und flammender Schönheit erfüllt, das schon Generationen von Renaissance-Komponisten zu bildkräftigen

Madrigalen herausgefordert hatte.⁴⁹ Es geht um Leben und Tod als zwei komplementäre Seiten der Existenz; es ist zugleich eine Ästhetik des Schmerzens und des Leidens, eines Zustandes, aus dem heraus viele Renaissance-Denker einst ein kühnes, die Individualität in bis dato ungeahnter Weise begreifendes Menschenbild entwickelten. Im 20. Jahrhundert vermitteln die Texte oft einen eigenwilligen Mythos verlorengangener Harmonie, seltsam abgehoben von dem Alltag zwischen höchsten Idealen und Schlangen hungernder Arbeitsloser.

Es sind zwei Autographe der Komposition erhalten, beide mit 1922 datiert. Das eine trägt eher Entwurf-Charakter; der Text ist nur zu zwei Drittel unterlegt. Das zweite ist vollendet, weist nicht unwichtige Korrekturen auf; gleichwohl vermag auch dieses einen gewissen Studiencharakter nicht zu verleugnen: Dies betrifft das gelegentlich dirigentenunfreundliche Notationsbild ebenso wie den kompositorischen Prozeß an sich. Die Ausdruckslinien, die sich zwischen dem textdeutenden Tenorbeginn und dem unspektakulären C-Dur-Schluß im Verlauf des Stückes entwickeln, fügen sich zu einem Klangbild, das aus harmonischer Sicht zum Kühnsten zählt, das Weismann jemals geschrieben hat: Bei der Dichte angepeilter und hervorgekehrter Dissonanzen im Zusammenklang polyphon geführter Stimmen, kombiniert mit melodischer Chromatik, stellt Tonalitätsverständnis auf kaum mehr funktional bestimmbare wackelige Füße - in der vollständigen Version bis zum Bersten geführt auf dem Klageschrei „*Ach - so fühl ich Tod und Leben*“ (in der Erstversion viel zahmer!)

Dies ist nicht die musikalische Welt, die Weismann in seiner württembergischen

Heimat tagtäglich geradezu selbstverständlich aufgesogen hat; dies ist auch nicht die Welt, die Alfred Heuß vorschwebte, als er dem heranwachsenden Neffen seine ernste Besorgnis mitteilte, er würde sich für seine Begriffe viel zu sehr auf die Modernen einlassen; dies sind Spuren einer Ausdruckssphäre, die Weismann in dem Unterricht von Karg-Elert aufgenommen und analysiert hat: bis hin zu „*atonalen Komplexen*“, die zugleich die Argumentationsgrundlage zu liefern vermögen für die außergewöhnlichen harmonischen Vorgänge in Weismanns Jugendwerk⁵⁰. Noch ein anderes Moment erscheint als relevant: Zum ersten Mal wurde jener „*große Vokalstil*“ erprobt, zu dem er in Karg-Elerts Ausbildung, wie er meinte, vergeblich nach Schlüsseln gesucht habe, währenddessen er sich - nach eigener Aussage - „*nur mit komplizierten harmonischen Problemen*“ habe quälen müssen.

Er fand die Schlüssel dennoch im Kreise von Karg-Elert, nämlich bei einer Unterhaltung mit dem Kommilitonen Bence Szabolcsi (1899-1973), ebenfalls von 1921 bis 1923 Student bei Hermann Abert und Karg-Elert, also wissenschaftlich und praktisch orientiert. In der Jubiläumsschrift der Leipziger Musikhochschule 1968 beschrieb er „*Karg-Elert als Symbol der sprühenden Phantasie*“. Und weiter

„Diese niemals ruhende, niemals zu sättigende Phantasie war es, was uns - meine Schülerkollegen und mich - in Karg-Elerts Kompositionsstunden ermutigte, inspirierte, entzündete und ohne Unterlaß vorwärtstrieb Mir persönlich halfen sie auch, die Lehren meines ungarischen Meister Zoltán Kodály ihrem wahren Inhalt nach zu verstehen und anzueignen.“⁵¹

Aber Szabolcsi hatte offensichtlich stärker als andere die Erwartungen Weismanns, seinen inneren Konflikt und seine spezielle kompositorische Neigung verstanden, denn er empfahl ihm zum Studium von „großem Vokalstil“ die gerade erschienenen praktischen Monteverdi-Ausgaben von Hugo Leichtentritt und Arnold Mendelssohn. Diese Ausdruckswelt war ihm längst vertraut - durch Heuß, durch eigene musikologische Studien -, und sie schien sein ästhetisches Wertverständnis zu bestätigen, welches - nicht zuletzt durch das stark zweckbestimmte musikalische Biotop der schwäbischen Heimat - stark an vokale Ausdrucksweisen gebunden war.

Nach dem Ausflug in kühnere Klangwelten, in ein aufreibenderes Spannungsfeld von traditioneller Kontinuität und „neueren“ Tönen in dem erwähnten *Michelangelo-Madrigal*, kehrte Weismann zurück in eine wohlhabend gewogene, aber deutlich retrospektiv orientierte „Sprache“ zurück: mit der kompositorischen Examensarbeit, einer Musikalisierung des schon von di Lasso, Monteverdi, Vecchi, Lechner und zahlreichen anderen vertonten Textes *Ardo si, ma non t'amo (Ich brenne ja! Doch nimmer lieb ich dich!)*. Die Besinnung auf die italienischen Vorbilder reicht bis in einzelne rhetorische Figuren, die direkt beispielsweise von di Lasso übernommen wurden (Beispiel: *Perfida [Treulose, Grausame]*). Das Opus wurde mit zwei weiteren Madrigalen⁵² 1925 durch die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung unter Leitung von Hugo Holle uraufgeführt. Sie standen auf dem Programm des Donaueschinger Kammermusikfestes, welches in jenem Jahr und im darauffolgenden, 1926, verstärkt Kompositionen für Kammerchor gewidmet war.

Die Aufführung war zweifellos Weismanns erster „Erfolg“ als Komponist, der auch in der Presse freundlich registriert wurde. 1926 erschienen die Stücke nebst einem weiteren⁵³ im Schott-Verlag. Karg-Elert hat den Erfolg, wie Weismann später rückblickend schrieb, bewegt aufgenommen und ihm schon während der Studienjahre Kontakte zur Züricher Liederbuchanstalt vermittelt, die mehrere seiner Chöre veröffentlichte. Wilhelm Weismann und Sigfrid Karg-Elert - ein Verhältnis der Mißverständnisse?

Anmerkungen

- 1 Wilhelm Weismann: Erinnerung an Hölty Nickel. Undatiert. Ca. 1969/70. Autograph: Tagebücher. Wilhelm-Weismann-Nachlaß, Musikbibliothek Leipzig. Vgl. Weismann, F. (Hrsg.): Wilhelm Weismann. Briefe. Tagebuchaufzeichnungen etc. Leipzig 1983, S. 87 f. Die eben zitierten Erinnerungen an Hölty-Nickel dürften etwa 1969/70 notiert sein. Sie stammen aus einem der zwanzig Tagebücher Weismanns, die nur unsystematisch und unchronologisch geführt wurden, gelegentlich parallel, wie Weismann auch zu komponieren pflegte. Ausgesprochen gemischt hinsichtlich der Themen angelegt, enthalten sie unmittelbar nebeneinander Entwürfe zu Aufsätzen, Artikeln und Briefen, Schülerlisten, Abrechnungen, Zeichnungen und Anmerkungen zu Alltäglichem.
- 2 Ebenda, S. 108 f. Fiktives Gespräch um 1965 aufgezeichnet.
- 3 Edvard Grieg in einem Brief an Julius Röntgen. Zit. nach: Reisau, J.: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium. Darstellung zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre. In: Forner, J. (Hrsg.): 150 Jahre Musikhochschule 1843-1993. Leipzig 1993, S. 51
- 4 Singet dem Herrn! Geistliche Lieder und Chöre für gemischte Stimmen. Zum Gebrauch in der Familie, Kirche und christlichen Vereinen ..., gesammelt von Christoph Dölker ... Stuttgart 1897

- 5 Stuttgart 1912
- 6 Tagebuch-Notiz. Wilhelm-Weismann-Nachlaß
- 7 Manuskripte im Wilhelm-Weismann-Nachlaß
- 8 Zeitschrift für Musik 1924, S. 4
- 9 Zeitschrift für Musik 1925, S. 1
- 10 Zeitschrift für Musik 1921, S. 485 ff.
- 11 Zeitschrift für Musik 1921, S. 485 ff.
- 12 Strawinsky, I.: Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Regensburg 1958, S. 278
- 13 Ebenda, S. 281
- 14 Duden. Fremdwörterbuch. Mannheim etc. 5/1990, S. 612
- 15 Einstein, C. und Westheim, P. (Hrsg.): Europa-Almanach. Potsdam 1925. Nachdruck Leipzig und Weimar 1984, S. 5 f.
- 16 Tucholsky, K.: Alle Welt sucht. In: Mit 5 PS. Berlin 1980, S. 550
- 17 Zeitschrift für Musik 1929, S. 339
- 18 Heuß, A.: Igor Strawinsky im Gewandhaus. In: Zeitschrift für Musik 18/1923, S. 21 f.
- 19 Ebenda, S. 23
- 20 Zeitschrift für Musik 1923, S. 54
- 21 Zeitschrift für Musik 1927, S. 706
- 22 Ebenda, S. 707
- 23 Zeitschrift für Musik 1923, S. 278
- 24 Heuß, A.: Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik. III. Über Arnold Schönberg. In: Zeitschrift für Musik 1924, S. 110 f.
- 25 Vgl. Pfitzner, H.: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? In: Pfitzner, H.: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Augsburg 1926, S. 244 f.
- 26 Zeitschrift für Musik 1925, S. 583 f.
- 27 Zit. nach: Schoeps, J. H.: Leiden an Deutschland. Vom antisemitischen Wahn und der Last der Erinnerung. München 1990, S. 17
- 28 Abzulesen etwa an der Rezeptionsgeschichte von Schönbergs Kol Nidre sowie der Distanz gegenüber Schönbergs Werken im Jüdischen Kulturbund.
- 29 Lovisa, F. R.: Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920-1945 (=Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft). Laaber 1993, S. 139
- 30 Manuskripte im Wilhelm-Weismann-Nachlaß
- 31 Kirchmeyer, H.: Igor Strawinsky. Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Regensburg 1958, S. 309
- 32 Heuß anerkannte in der Zeitschrift für Musik 1921, S. 523, zwar Scherchens dirigentische Leistungen: „Man darf Scherchen zu den wirklich berufenen Mahlerdirigenten zählen, und da er ausgiebig proben kann, kommen geistig sicher-gestellte Aufführungen zustande, die, was das wichtigste ist, ein Urteil über Mahler erlauben.“ Jedoch war er der Ansicht, daß man Mahler „bald ziemlich satt“ bekäme und seine Neunte „an und für sich nichts Neues“ brächte. In anderen Artikeln griff er das weitverbreitete Klischee vom „Eklektizismus“ Mahlers auf.
- 33 Schinköth, Th.: Jüdische Musiker in Leipzig 1855 bis 1945. Leipzig 1994, S. 278 f.
- 34 Zeitschrift für Musik 1927, S. 505
- 35 Wilhelm-Weismann-Nachlaß. Musikbibliothek der Stadt Leipzig
- 36 Zeitschrift für Musik 1930, S. 494
- 37 Zeitschrift für Musik 1933, S. 515
- 38 Zeitschrift für Musik 1933, S. 336 ff.
- 39 Reimann, H.: Leipzig. Was nicht im Baedeker steht. München 1929 (Faksimile Leipzig 1995), S. 112
- 40 Ebenda, S. 113
- 41 Ebenda, S. 114
- 42 Ebenda, S. 118
- 43 Studiendirektor Stephan Krehl berief sich auf Karg-Elert sogar in einem Artikel zum Leipziger Konservatorium: „Der Moderne stehen wir in keiner Weise feindlich gegenüber - das beweisen schon die Namen Graener, Karg-Elert unter unseren Kompositionslehrern -; eine musikalische Erziehungsanstalt hat aber einen Unterschied zwischen Betrachtung und Vorführung der Moderne und zwischen ihrer Verwendung bei Unterricht zu machen.“ Zeitschrift für Musik 1924, S. 123
- 44 „Ich glaube heute, daß Karg-Elert mit seinen Überlegungen einen ausgesprochen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis harmonischer Zusammenhänge geleistet hat. Seinerzeit stieß die Lehre allerdings auf heftigen Widerstand unter den Studenten, die sie zu kompliziert fanden. Es wurde sogar ein Pamphlet gegen Karg-Elerts Theorie verfaßt, und ich gebe zu: Ich habe auch unterschrieben. Ausübende Musiker und Mathematik gehen nicht immer ohne weiteres zusammen.“ Mündliche Mitteilung, Mai 1991. Veröffentlicht in: 150 Jahre Musikhochschule, S. 182 Anm. 27
- 45 Rock, Ch. und Brückner, H. (Hrsg.): Das musikalische Juden-ABC. München 1935, S. 148
- 46 Manuskripte im Wilhelm-Weismann-Nachlaß
- 47 Wilhelm-Weismann-Nachlaß
- 48 Veröffentlichung 1991 in Schinköth, Th. (Hrsg.): Weismann. Chorwerke a cappella. Edition Peters

-
- Nr. 9644
- 49 Erpel, F.: Michelangelo. Berlin 1978, S. 9
- 50 Vgl. Karg-Elert, S.: Polaristischen Klang- und Tonalitätslehre. Leipzig o. J., S. 320 f. Die Schrift wurde, wie Karg-Elert (ebenda, S. III) schrieb, „in über 20jähriger Lehrtätigkeit ... an weit über 1000 Studierenden ... nach allen Seiten hin praktisch erprobt“.
- 51 Wehnert, M., Forner, J., Schiller, H. (Hrsg.): Hochschule für Musik Leipzig. Leipzig o. J. (1968), S. 175
- 52 O voi, che per la via d'amor passate [O ihr, die ihr auf Amors Wegen gehet], nach einem Text von Dante und O dolci lagrimette [O süße Tränen], nach einem Text von T. Tasso.
- 53 Or vedi, Amor [Sieh doch, Amor], nach einem Text von Petrarca
-

Werner Straube (Eberbach)

**„...sehnsuchtsschwanger, todesmüde
und weltvergessen...“**

**Anmerkungen zu Texten aus
Karg-Elerts Liedschaffen**

Vortrag, gehalten auf dem Karg-Elert-Symposion
1995 in Eberbach

Was auf den folgenden Seiten zu lesen ist, ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der im vergangenen Jahr auf dem Karg-Elert-Symposion in Eberbach gehalten wurde; doch seien drei Bemerkungen vorausgeschickt:

1. Ein mündlicher Vortrag erfordert eine eher Hörerorientierte Stilebene, weswegen die folgenden Anmerkungen zu den Texten, die Karg-Elert vertont hat, für eine schriftliche Fixierung überarbeitet worden sind.

2. Gleichwohl habe ich mich dazu entschieden, nicht alle Passagen stilistisch so zu objektivieren, daß die eine Brücke zwischen Referent und Auditorium schaffende Ich-Form gänzlich eliminiert wird.

3. Inhaltlich wurden einige Passagen überarbeitet oder auch neu hinzugefügt; es bleibt aber noch immer dabei, daß hier zunächst eine vorläufige Fassung zu diesem Thema präsentiert wird, da neben der Berufstätigkeit des Verfassers noch längst nicht alle Vorüberlegungen abgeschlossen

sind, die noch reifen müssen, bis sie in schriftlicher Form der begrenzten Haltbarkeit heutiger Papierqualität endgültig anvertraut werden - als Einführung oder Nachwort zu einer geplanten Anthologie der von Karg-Elert vertonten Gedichte, einem Unterfangen, über dessen Realsierung letztlich allerdings noch nicht endgültig entschieden ist.

*

Die Idee, diese Anthologie zu erstellen, stammt vom Vorsitzenden der Karg-Elert-Gesellschaft, Johannes Michel. Er schrieb in einem ersten Durchgang alle bis dato erreichbaren Liedtexte großteils aus dem Notenmaterial ab, versah sie mit ersten Anmerkungen zu den Abweichungen von den zugrundeliegenden Gedichttexten, die ihm zugänglich waren - eine zeitaufwendige Arbeit, die noch philologisch zu vervollkommen ist, ergeben doch solche Abweichungen bereits erste Hinweise

auf Karg-Elerts Textverständnis. Mit dieser Rohfassung gewann er mich, einen befreundeten Germanisten, der sein Brot als Oberstudienrat hart verdient, dieses Projekt zu betreuen.

Bei einer ersten Durchsicht des Textkorpus ist leicht festzustellen, daß die drei Gedichte von Heinrich Heine bereits zu Vertonungen angeregt haben: „Hör ich das Lied erklingen“ durch Robert Schumann („Dichterliebe“, op. 48, 10) sowie durch Robert Franz (op. 5, 11); ferner „Allnächtlich im Traume“ (Robert Franz, op. 9, 4), welches zuvor schon von Felix Mendelssohn-Bartholdy dem klangvollen Reich der Töne (op. 86,4) wie auch das „Leise zieht durch mein Gemüt“ (op. 19a, 5) erschlossen war; Storms „Schließe mir die Augen beide“ wurden später von Alban Berg zweimal vertont, Mörikes „Herr, schicke was du willst“ regte Hugo Wolf 1888 zu einer Komposition an; festzustellen aber ist auch, daß vor Karg-Elert Franz Liszt bereits 1857 mit „Es muß ein Wunderbares sein“ den Worten eines Oskar von Redwitz zur Berühmtheit verholfen hat. Andere Parallel-Vertonungen mögen noch zu entdecken sein¹, doch gleich zu Beginn dieses Beitrags sei eindeutig festgestellt: Es ist nicht Aufgabe eben eines Germanisten, Kompositionsvergleiche anzustellen, und im übrigen schon gar nicht, die Liedkompositionen Karg-Elerts zu würdigen.

Das Projekt erweist sich aus mehreren Gründen als recht schwierig: Immerhin liegen mehr als 230 vertonte Texte vor; nur verschwindend wenige sind als Motto für Kompositionen anzusehen. Einige Texte sind noch Autoren zuzuweisen. Und was am mühevollsten sein dürfte, ist die Suche nach den Originalfassungen, um Abände-

rungen, die Karg-Elert vorgenommen hat, zu dokumentieren und damit eine textliche Grundlage zu bieten, die einer erhofften Untersuchung zu Karg-Elerts Liedschaffen ein sicheres Fundament verschafft. In diesem Zusammenhang muß von mir als einem Germanisten, der zugleich auch Dilettant (im positiven Sinne des 18. Jahrhunderts) auf dem Gebiet der Musik in Theorie und Praxis ist, die Hausarbeit im Rahmen der künstlerischen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien im Unterrichtsfach Musik: „Die Lieder von Sigfrid Karg-Elert“ von Christoph Kieselbach aus dem Jahre 1979 erwähnt werden: Sie ist wenig reflektiert und zu bieder in ihren Aussagen, um über die Examensanforderung zur damaligen Zeit hinaus profunde Erkenntnisse zur musikhistorischen Bedeutung Karg-Elerts zu liefern; die themenorientierte Auflistung der vertonten Texte ist zwar fleißig, aber doch recht unergiebig.

Kaum jemand dürfte aus dem Karg-Elertschen Textkorpus Dichter wie Friedrich Bodenstedt, Ferdinand von Saar oder Ferdinand Avenarius kennen, es sei denn, er hat sich studienhalber mit der Literatur des 19. Jahrhunderts intensiv befaßt. Wer war aber z.B. Oskar Freiherr von Redwitz-Schmölch? Oder welche Persönlichkeiten verbergen sich hinter so geheimnisvoll-klangvollen Namen wie Ada Christen oder Asta von Wegerer? Viele Namen sind nicht in gängigen Nachschlagewerken dokumentiert, mußten also von mir umständlich bibliographiert werden, und einige Autorinnen und Autoren sind bis heute mir noch nicht biographisch greifbar. Rosina Amstein könnte ich auf der Spur sein, wenn sich jemand verschrieben hat und es sich in Wirklichkeit um eine Rosalie Amstein han-

delt, über die sich zumindest Lebensdaten finden lassen. Doch wer war Melanie Barth, von der Karg-Elert immerhin acht Gedichte vertont hat? Wer war z.B. Anna Hertz, Fr. X. (also vielleicht Franz Xaver) Hesselner oder Gerda Wilhelm?

Wissenschaftliche Akribie, Zufall und viel Zeit ist also für das Projekt vonnöten. So konnte doch in einem nicht gerade gängigen Nachschlagewerk **Hermann Vortisch** ausfindig gemacht werden, dessen Feldchoral „Gott dir sei Lob und Dank“ Karg-Elert vertont hat: Geboren am 18. Juli 1874 in Lörrach, veröffentlichte er später unter dem Pseudonym van Vloten, war Missionsarzt in China und im Kamerun, zuletzt Leitender Arzt der Heilanstalt Kork bei Offenburg und lebte im Ruhestand wieder in Lörrach.

Die Suche nach Daten zu vielen Autorinnen und Autoren hat letztlich den Sinn, Textausgaben ausfindig zu machen, um die Originalversion mit den vertonten Texten zu vergleichen, vor allem aber, um der projektierten Anthologie zuverlässige biographische Daten beifügen zu können. Da diese in einer Textausgabe wohl nur eher sachlich-nüchtern dargeboten werden können, wollte ich im Einvernehmen mit dem Organisator des Symposiums, Johannes Michel, einige dieser Lebensschicksale aus dem 19. Jahrhundert genauer skizzieren, gewissermaßen als willkommene Abwechslung zu den übrigen Vorträgen, die sich mit dem Schaffen und Wirken Karg-Elerts und seiner Schüler befaßten und im vorliegenden Band dokumentiert sind. Ich willigte um so bereitwilliger ein, da ich der Meinung war, daß sich Damen und Herren, die sich zu Ehren eines in meinen Augen recht skurrillen Komponi-

sten zusammengefunden hatten, hinreichend empfänglich sein müssen für solche verborgenen Nischen der Literatur.

Die Auswahl der folgenden Autoren und ihrer Texte ist eher zufällig: Überwiegend religiöse Texte aus dem 15. - 17. Jahrhundert bleiben unberücksichtigt, da, wie an den folgenden Übersichten², die das Geburtsjahr der Autoren markieren, leicht zu erkennen ist, sie nur in geringem Maße als Kompositionsgrundlage dienten:

- 1483 Martin Luther
- 16. Jh. Thomas Hartmann
- 1607 Paul Gerhardt
- 1651 Benjamin Prätorius
- 1670 Johann Anastasius Freylinghausen
- 1672 Johann Friedrich Ru(o)pp
- 1688 Theodor Crusius

Aus dem 18. Jh. sind folgende Autoren zu nennen:

- 1729 Gotthold Ephraim Lessing
- 1772 Novalis
- 1773 Ludwig Tieck
- 1786 Justinus Kerner
- 1787 Ludwig Uhland
- 1788 Lord Byron
- 1788 Friedrich Rückert
- 1796 August von Platen
- 1797 Heinrich Heine

Der Schwerpunkt der vertonten Autorinnen und Autoren liegt eindeutig im 19. Jahrhundert:

- 1799 Christian Gottlob Barth
- 1801 Karl Johann Philipp Spitta
- 1803 Julius Mosen
- 1804 Eduard Mörike
- 1805 Robert Reinick
- 1815 Karl Gerok

wahl wissenschaftlich anfechtbar ist, zumal auch geklärt werden müßte, welchen Ort in der Geistesgeschichte die jeweiligen Verfasser einnehmen. Indes: Ich glaube doch, daß die von mir zitierten Wertungen und Würdigungen in diesen weit verbreiteten Büchern wenn schon nicht repräsentativ, so doch durchaus ernst zu nehmen sind in dem Widerschein des damals allgemein herrschenden Kunstgeschmacks bzw. auf diesen wiederum umgekehrt eingewirkt haben. Für das geplante Vor-/Nachwort müßte hier noch einiges aufgearbeitet werden.

Im einzelnen handelt es sich um die „Geschichte der Deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart“ von Eduard Engel, dem 2. Band („Das 19. Jahrhundert und die Gegenwart“) Wien/Leipzig 1912 in der 11., durchgesehenen Auflage, und von Adolf Bartels: „Die Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen“, Leipzig 1918 in der neunten, stark vermehrten und verbesserten Auflage. Gelegentlich wird auch Adalbert von Hanstein: „Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte“, Leipzig 1900, mit herangezogen.

Das Schmökern in diesen Literaturgeschichten ist reizvoll, weil man auf eine Vielzahl von Persönlichkeiten stößt, die heute gänzlich unbekannt sind, ja weil man mit durchaus zu problematisierenden Wertungsmaßstäben eine bunte literarische Welt vorgestellt bekommt, von der man heutzutage selbst als literarisch Gebildeter kaum etwas kennt. Das Zitieren aus diesen Literaturgeschichten hat aber noch einen weiteren, eher rationalen Grund:

Ein Komponist wie Karg-Elert, dessen Liedschaffen einen nicht unerheblichen Teil

seines Gesamtwerkes einnimmt, erfährt im Laufe seines Lebens eine literarische Bildung, erwirbt sich individuelle ästhetische Maßstäbe, verändert diese vielleicht auch. Ein solcher Lernprozeß dürfte gleichwohl in jedem Fall schwer zu beschreiben sein, scheint mir im vorliegenden Fall fast unmöglich, weil eine zuverlässige, ausführliche Biographie zu Karg-Elert noch fehlt. So kann ich im Augenblick wichtige Fragen nicht beantworten: Wer beeinflusste Karg-Elerts literarische Bildung? Welche Persönlichkeiten mit welchem geistigen Hintergrund prägten ihn? In welchen intellektuellen Zirkeln verkehrte er, in denen er Denkanstöße und Maßstäbe empfing? Anstelle der fehlenden Antworten setze ich darum Urteile aus sehr auflagestarken Literaturgeschichten, die ihre Wirkung auf den literarischen Geschmack der Zeit hatten.

Und sogleich drängen sich andere Fragen auf, für die ich gegenwärtig leider keine Antworten habe, hier und da aber für die Zukunft doch gern zumindest Bruchstücke von Antworten erhoffe. Was waren Karg-Elerts Lesegewohnheiten? Welche Literatur besaß er selbst, was lieb er aus, was brachten ihm Mentoren oder Freunde? Und noch weitergehend: Welche Liedkompositionen schrieb er aus innerer Wahlverwandtschaft, lediglich aus äußerer Verpflichtung oder gar aus ökonomischem Zwang, ohne dem Text sonderlich zugetan gewesen zu sein?

Doch endlich zur Sache, in alphabetischer Reihenfolge, mit jeweils einem Textdokument!⁵

Hermann Allmers „stammt aus einem alten Stedingschen Häuptlingsgeschlechte u. wurde am 11. Febr. 1821 zu

Sizilien, worauf er seinen Wohnsitz wieder in Dresden nahm. Hier gibt er seit dem Herbst 1887 heraus „Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen [...]“¹⁰ Zu ergänzen ist, daß Avenarius am 20. oder 22. September 1923 in Kampen auf Sylt verstorben ist.

Avenarius, übrigens ein Stiefneffe Richard Wagners - seine Mutter war eine Halbschwester Richard Wagners - war nach Bartels der „Hauptträger“ einer „gesunden ästhetischen Bewegung, die ihre Kraft wesentlich aus der älteren Kunst schöpfte“¹¹; allerdings wertet Bartels Avenarius einige Seiten später in der Nachfolge Gustav Falkes, von dem noch weiter unten die Rede sein wird, ab, „weil die elementare Kraft des Dichters nicht groß und, was dieser abgeht, durch ästhetische Durchbildung nicht zu ersetzen ist.“¹²

Engel bescheinigt Avenarius, daß seine „Bemühungen um eine Adelung des Kunstsinnes in Deutschland ihn noch besser bekannt gemacht haben als seine sehr gewichtig mitzählenden eigenen Dichtungen. Die ‘Meisterbilder für das deutsche Haus’, die Künstlermappen mit Bildern Böcklins, Schwinds, Dürers, L. Richters, Rembrandts, Holbeins, Prellers, sein schönes ‘Hausbuch deutscher Lyrik’, [...] vor allem seine Zeitschrift *Der Kunstwart* [eine bürgerlich-patriotische Zeitschrift, die Avenarius später unter dem Titel *Deutscher Wille* herausgab; W.S.] haben schon reiche Früchte für unser Kunstleben getragen. Als lyrischer Dichter ist Avenarius nicht leicht einzuordnen: er würde in sehr verschiedene Fächer passen. Mit starkem Sinn für die große Poesie in der Natur, hellem Blick für das Alltagsleben, auch für dessen komische Seiten, aber immer auf

der Spur nach des Lebens dichterischem Kerngehalt [was immer das auch ist; W.S.]: so ist Avenarius einer unserer wertvollen Sänger und Gedankenlyriker.“

Bevor ich das von Karg-Elert vertonte Gedicht zitiere, sei der kuriose und doch irgendwie moderne folgende Satz Engels nicht vorenthalten: „Mit etwas mehr Übung in der Selbstanpreisekunst unserer Zeit hätte er sich zu einem sehr berühmten Dichter gemacht.“¹³ Über diesen Satz bin ich gestolpert: So also war damals der Kulturbetrieb - „Selbstanpreisung“ - da gab es wohl keinen Reich-Ranicki, der etwa eine Ulla Hahn protegiert?

Wolken überm See

*Wandert ihr Wolken,
Wandert über den schäumenden See,
Hab' so gerne gewandert,
Gern gewandert von je!*

*Hab' ja alles verwandert,
Glück verwandert und Weh!
Wandert, ihr Wolken, wandert
Über den schäumenden See.*

Rudolf Baumbach, „pseudon. Paul Bach, wurde (nach seiner eigenen Angabe) am 28. Septbr. 1840 [nach anderen Angaben am 30. Sept. W.S.] zu Kranichfeld a. d. Iilm im Herzogtum Sachsen-Meiningen als der Sohn eines angesehenen Arztes geboren, der bald darauf nach Meiningen verzog [... Er] besuchte 1850 - 60 das Gymnasium in Meiningen, studierte darauf in Leipzig, Würzburg und Heidelberg Naturwissenschaften, erwarb sich 1864 in der letztgenannten Stadt die Würde eines Dr. phil. und setzte dann noch seine Studien in Freiburg i. Br. und in Wien fort. Sein Plan, sich

an einer Universität zu habilitieren, scheiterte an dem Verlust seines kleinen Vermögens, und so wirkte er als Hauslehrer und Lehrer an verschiedenen Lehranstalten in Graz und Brünn, bis er 1868 als Erzieher in die Familie des reichen Kaufmanns Afendulis nach Görz kam, mit der er nach kurzem Aufenthalte in Pisa 1870 nach Triest übersiedelte, wo er noch mehrere Jahre (bis 1878) als Privatlehrer wirkte und zuletzt als unabhängiger Schriftsteller lebte. Im J. 1885 kehrte er nach Meiningen zurück, wo ihm sein Herzog 1888 den Titel eines Hofrats verlieh. Seit 1900 gelähmt und an den Fahrstuhl gefesselt, starb er in Meiningen am 21. Septbr. 1905.¹⁴ Zu ergänzen ist, daß er in Meiningen seit 1885 Bibliothekar war.

Baumbach wurde laut Bartels „sehr überschätzt, doch kann man ihn [...] am Ende als Vertreter einer berechtigten Kleinkunst gelten lassen. [...] Auf einen großen Teil seiner Produktion paßt der Ausdruck Butzenscheibenpoesie immerhin,¹⁵ womit Bartels den Spottnamen des berühmteren Dichterkollegen Paul Heyse aufgreift, der Baumbach einen „Butzenscheibenpoeten“ nannte, was umschrieben auch in Hansteins Literaturgeschichte gleichsam metaphorisch umgesetzt wird: Baumbach sandte „seine harmlosen und fast immer geistreich zugespitzten Lieder in die Welt hinaus, in denen die Studenten Zöpfe tragen und die Mädchen Mieder.“¹⁶

Ein Geheimnis

*Heckenröslein, über Nacht
Seid ihr aufgegangen,
Schaut mich freundlich an und lacht
Mit verschämten Wangen.*

*Ein Geheimnis, wie man spricht,
Wißt ihr zu bewahren;
Heckenröslein, plaudert nicht,
Sollt etwas erfahren.*

*St. Still! St! Still!
Ich bin ein töricht Mädel
Und weiß nicht, was ich will.*

*Schwalbe, komm aus deinem Bau,
Will dir was erzählen;
Aber deiner Schwalbenfrau
Mußt du es verhehlen.*

*Mein Geheimnis würde bald
Aller Welt zu eigen,
Denn die Frauen, jung und alt,
Wissen nicht zu schweigen.*

*St. Still! St! Still!
Ich bin ein töricht Mädel
und weiß nicht, was ich will.*

*Kater, hast dich scheu versteckt,
Hör dich ängstlich schreien;
Daß du von der Milch geschleckt,
Will ich heut' verzeihen.*

*Krieche aus dem Winkel vor,
Schrecken aller Ratzen.
Komm, ich sag' dir was ins Ohr,
Aber darfst nicht kratzen.*

*St. Still! St! Still!
Ich bin ein töricht Mädel
Und weiß nicht, was ich will.*

Über **Otto Julius Bierbaum**, der „nach Besuch der Gymnasien zu Leipzig, Zeit u. Wurzen [...] an den Universitäten Zürich, Leipzig, München u. Berlin Philosophie, Jurisprudenz und Chinesisch“ studierte, teilt Brümmer¹⁷ wichtige Stationen seiner Biographie mit, die jedoch zuverlässig in modernen Literatur-Lexika nachzulesen sind.

Bartels urteilt: „Er war überhaupt ein wunderbares und vielfach bedenkliches Gemisch aus Anempfindelheit, Mache und barockem Humor“¹⁸, was hier mehr der knappen Formulierung wiedergegeben sei. Differenzierter kann man das in neueren Untersuchungen nachlesen. Karg-Elert hat Bierbaums Texte vertont aus dem „Irrgarten der Liebe“ (1901), „in dem das Variété des Eros mit melodischer Eingängigkeit, formaler Gewandtheit und lyrischer Grazie dargestellt wird“ unter Verwendung des „Bilderschatz[es] des Rokoko“¹⁹ einem spielerischen „Dekorativismus“²⁰ huldigend, „der seine stilisierende Absicht hinter historischen Masken verbirgt, was zu einem verbreiteten Tändeln mit Rokoko-elementen, Biedermeiermotiven und einem graziösen Ostasienkult führte“,²⁰ was wiederum Engel als „Wortklingeleyen“²¹ abqualifizierte.

Frauenhaar

Starnberger See 1887

*Frauenhaar trag ich am Hute,
Wie Flachs so weich, wie Seide so fein.
Flirrfädelnd spinnt's im Sonnenschein.
Flott flatterts in den Wind hinein.
Ich trag es mit fröhlichem Mute
Und denke dein,
Mein Seidenhaar,
Die meine Sonne, mein Sehnen war,
Mein Leben im bebenden Blute,
Du Weiche, du Feine, du Gute.*

Brümmers Beitrag zu **Friedrich von Bodenstedt** ist auffallend umfangreich²², was nicht verwundert, da Bodenstedts Leben (22. April 1819 - 18. April 1892) sehr facettenreich verlief - in Stichworten sei nur erwähnt: Gymnasiallehrer in Tiflis, Berufung durch den bayrischen König

Maximilian II. nach München, dort Professor für slawische Philologie, ab 1859 Professor für Altenglisch usw. Da Karg-Elert mit Ausnahme seiner frühen Kindheit in Leipzig lebte und wirkte, seien hier nur die Passagen zitiert, die vornehmlich Bezug nehmen auf die Region Sachsen und Thüringen. „Vom Mai 1852 - 53 lebte er in Kassel in der Nähe seiner Schwiegereltern; von da begab er sich nach Friedrichroda in Thüringen und siedelte im Winter nach Gotha über, um in der Nähe des Herzogs von Koburg-Gotha zu sein.“ Nach dem Aufenthalt in München folgte er „1867 einem Rufe des Herzogs von Meiningen, um in dessen Residenz die Leitung des Hoftheaters u. der Hofkapelle zu übernehmen; gleichzeitig erhob ihn der Herzog in den Adelstand. Ende 1869 wurde B. auf seinen Antrag der Intendanz des Theaters enthoben u. zur Disposition gestellt; doch fuhr er auf den Wunsch des Herzogs noch einige Jahre fort, seinen geistigen Einfluß auf die Bühne zu üben, bis er Ende 1873 endgültig aus seiner Stellung schied.“²³

Über Bodenstedt, der in München seine entscheidenden Jahre verbrachte und dort einem Dichterkreis angehörte, den der bayrische König Maximilian II. 1852 um sich gesammelt hatte (Mitglieder u.a. neben Bodenstedt Geibel, Storm und Heyse), schreibt Bartels kurz und bündig: Er „war eigentlich nur ein Formtalent, weswegen er denn auch an jeder größeren Aufgabe scheiterte.“²⁴ Auch Engel meint: „Er war kein großer Dichter, sondern ein kenntnisreicher, gescheiter Mann, der eine leichtverständliche Spruchweisheit in gefällige Verse zu bringen und mäßig tiefe Empfindungen gut zu reimen wußte.“²⁵ Bereits Friedrich Hebbel (1813 - 1863) sah in den

Münchener Dichtern „Kopisten einer längst dargestellten, also einer literarischen Welt.“²⁶

Hymnus

*Hoch auf fliegt mein Herz,
Seit es sein Glück
Aus deines Glücks Offenbarung zieht,
Und immer kehrt's wieder,
Wohin es der Liebe süße Erfahrung zieht,
Dem Springquell ähnlich,
Der himmelauf in toller Gebahrung zieht
Und doch immer zurückkehrt,
Von wo er gekommen und seine Nahrung zieht.*

Christine von Breden, „pseudon. Ada Christen, wurde am 6. März 1844 in Wien als die Tochter eines vermögenden Kaufmanns, namens Friderik, geboren. Der Vater wurde infolge seiner Beteiligung an der Revolution schwer verurteilt: die Familie verarmte u. Christine mußte eine verhängnissschwere Jugendzeit durchmachen. Mit 15 Jahren ging sie zum Theater und wirkte an einigen kleinen deutschen Bühnen Ungarns. Im Jahre 1864 vermählte sie sich mit einem ungarischen Stuhlrichter und Großgrundbesitzer Siegmund von Neupauer, der indes im 2. Jahre der Ehe irrsinnig ward u. nach schweren Leiden starb. Während der düstern Tage der Krankenpflege entstanden ihre ersten Gedichte. Nach mehrjährigem Witwenstande schloß Ada C. eine zweite Ehe mit dem Rittmeister a.D. u. Militärschriftsteller Adalmar Breden († 10. Januar 1903), der ihrem Wesen u. Schaffen volles Verständnis entgegenbrachte. Eine schöne Zeit schien jetzt der Frau zu winken, die nach den vielfachen strengen Prüfungen des Lebens stets das naturwüchsige 'Wiener Kind' geblie-

ben u. doch Dame im besten Sinne des Wortes geworden war. Eine tückische Krankheit, die sie befiel, und von der sie in Venedig, Mentone und Berchtesgaden vergeblich Heilung gesucht hatte, machte dem Idyll auf dem 'Einsamhof' bei Wien, wohin sich die Gatten zurückgezogen hatten, am 19. Mai 1901 ein frühes Ende.“²⁷

Bartels urteilt: „Sie hat echte Empfindung und Energie des Ausdrucks, aber das Forcierte aller Dekadenten“²⁸, während Engel ihr lediglich seit ihrem ersten Gedichtband 1868 eine „Entwicklung aufwärts“²⁹ bescheinigt, was immer er auch darunter versteht.

Die Kunstreiterin

*Es zittert schon die Bretterwand,
Trompetenlärm erschallt,
Ein Bube glättet rasch den Sand.
Hehopp! Die Peitsche knallt!*

*Da jagt herein auf schwarzem Roß
Ein Weib mit keckem Gruß,
Den braunen Arm und Nacken bloß,
Entblößt den braunen Fuß.*

*Die Castagnetten klappern wild,
Es dröhnt das Tambourin,
Wie ein belebtes Bronzebild
Tanzt die Zigeunerin.*

*Hehopp! Der heiße Tanz ist aus;
Sie gleitet rasch zur Erd'!
Mit wildem Sprung in's dünne Haus
Eilt hastig Weib und Pferd!*

*Im Zelt hockt sie auf Samt und Stroh,
Legt Karten in die Rund;
Sie ist nicht traurig, ist nicht froh,
Peitscht gähnend Roß und Hund!*

Franz Evers (10.7.1871- 1947) konnte „seinem starken Hange zur bildenden Kunst nicht nachgehen, weil er durch den plötzlichen Tod seines Vaters gezwungen wurde, einen praktischen Lebensberuf zu ergreifen. Er folgte deshalb der Mutter nach Goslar und wurde Buchhändler. Sein Beruf wurde ihm das Mittel, sich auf autodidaktischem Wege eine universelle Bildung anzueignen. Sehr frühe suchte er sich als Schriftsteller zu betätigen. [...] E. gehört zu den bedeutendsten Vertretern der jüngeren Dichtung und ist bereits in Rußland und Italien übersetzt worden.“³⁰

Evers war bekannt für seine religiösen Erneuerungsversuche in seinen Gedichtzyklen „Hohe Lieder“ (1896) und „Das große Leben“ (1900)³¹, was sich bei Bartels dann so niederschlägt: „Seine Lyrik hatte ursprünglich wahre, schlichte Töne, aber war dann unter Nietzsches und theosophischem Einfluß vielfach verstiegen, wenn auch das Ringen des Dichters nicht zu verkennen ist.“³² Engel findet bei ihm bisweilen Töne eines „echten Lyrikers“, doch „dann will er durchaus noch Tieferes sagen, als lesende Menschen ohne Erklärung verstehen können, und wird unzugänglich.“³³

Sommermondnacht

*Der Mond streut durch die Zweige
Sein silberblaues Licht,
Und liebestrunken neige
Ich dir mein Angesicht.*

*Ein dämmerhelles Leben,
Aus schwülem Traum erwacht,
Heiß ineinander beben
Zwei Herzen in der Nacht.*

Gustav Falke, „* am 11. Januar 1853 zu Lübeck, [...] mußte sich [...] dem Buchhandel widmen, da seinem Wunsche, sich dem Studium der Musik und schönen Wissenschaften hingeben zu dürfen, von seinem Stiefvater nicht entsprochen ward. Als Buchhändler in Hamburg, Lübeck, Essen, Hildburghausen u. Stuttgart sieben Jahre lang tätig, fand er in diesem Berufe niemals Befriedigung, u. als seine von herben Schicksalsschlägen heimgesuchte Mutter nach Hamburg übergesiedelt war, zog der Sohn auch dahin, um ihr zur Seite zu sein (1878). Da sich nicht gleich eine Stellung als Buchhändler für ihn fand, gab er Klavierunterricht, studierte bei Emil Krause noch fleißig Musik und Komposition und ward dann Musiklehrer. Erst viele Jahre nachher kam er zur Dichtkunst. Detlev von Liliencron entdeckte sein poetisches Talent und förderte es, und bald fand F. seinen eigenen Weg. An seinem 50. Geburtstag verehrte ihm der Senat von Hamburg auf Lebenszeit eine Ehrendotations von 3000 Mark, so daß F. sich seitdem in unabhängiger Stellung ganz der Dichtkunst widmen kann.“³⁴ Falke starb am 8. Februar 1916.

Falke ist von den bislang genannten der bekannteste Dichter, wird von Engel³⁵ gelobt, und Bartels widmet der „selbständigen Künstlernatur“, die „mit großem Glück auf dem Boden schlichter, menschlich ergreifender Poesie“³⁶ stand, fast acht Seiten in seiner Literaturgeschichte.³⁷

Epigramm

*Immer bleibst du lieblich mir,
Immer hold im Herzen,
Immer brennen heilig hier
Dir geweihte Kerzen,*

*Breiten um dein Angesicht
Einen frommen Schimmer,
Und so bleibst du, reines Licht,
Eigen, mein für immer.*

Über **Karl Gerok**³⁸ (30.1.1815 Vaihingen/Enz - 14.1.1890 Stuttgart) sei hier statt Brümmers Aufzählung der Stationen seines theologischen Werdegangs bis zum Oberkonsistorialrat, Oberhofprediger und Prälat in Stuttgart Engel zitiert: „Gerok ist ein beredter Beweis für den breiten Strom religiösen Sinnes, der neben der Freude an weltlicher Kunst durch das deutsche Volk auch in seinen gebildeten Schichten fließt. Geroks Palmblätter mit ihren weit über 100 Auflagen sind vielleicht das meistgelesene deutsche Gedichtbuch außer etwa Schillers Gedichten. Gewiß nicht mit Unrecht, denn Geroks Frömmigkeit und ihr Ausdruck sind frei von aller Engherzigkeit und Mache; selbst weniger gläubige Leser können an dem dichterischen Schwunge vieler seiner frommen Lieder ihre Freude haben.“³⁹

Golgatha

*Durch manche Länderstrecke
Trug ich den Wanderstab,
Von mancher Felsenecke
Schaut ich ins Tal hinab.
Doch über alle Berge,
Die ich auf Erden sah,
Geht mir ein stiller Hügel:
Golgatha!*

*Dort schlägt der stolze Heide
Still büßend an die Brust,
Des Schwächers Todesleide,
Dort blüht ihm Himmelslust!
Dort klingen Engelsharfen
Ein selig Gloria,*

*Die Ewigkeiten singen
Das Lied von Golgatha!*

*Dorthin, mein Erdenpilger,
Dort halte süße Rast,
Dort vor dem Sündentilger
Knie hin mit deiner Last.
Dann geh und rühme selig,
Wie wohl dir dort geschah,
Der Weg zum Paradiese
Geht über Golgatha!*

Angelika von Hörmann zu Hörbach

„wurde am 28. April 1843 zu Innsbruck in Tirol geboren. Ihr Vater war der Universitätsprofessor Dr. Matthias Geiger, ihre Mutter eine geborene Baronin Benz. Sie genoß eine äußerst sorgfältige Erziehung, war jedoch schon in ihrem 15. Jahre Doppelwaise, ein Umstand, der in seinen Konsequenzen trotz der günstigen materiellen Verhältnisse den Grund zur späteren düsteren Lebensanschauung der Dichterin legte. Seit dem Jahre 1865 ist sie mit dem Dichter u. Kulturhistoriker Dr. Ludwig v. H. [...] verheiratet, ihrem langjährigen Jugendfreunde, mit dem sie in glücklicher, mit Kindern gesegneter Ehe gegenwärtig in Innsbruck lebt. Im Jahre 1903 wurde sie als erste Frau zum Tiroler Zensurbeirat berufen.“⁴⁰ Angelika von Hörmann zu Hörbach starb am 23. 2. 1923. „Sie steht unter den Besten ihres Geschlechtes“, urteilt Engel.⁴¹

Unverstanden

*Wie oft hab' ich als Kind zur Nacht
Mit gläub'gen Sinn an Gott gedacht
Und fromm gefaltet die Hände:
„Gib eine sel'ge Sterbestund“
Hiß des Gebetleins Ende.
Dann schloß der Schlaf den kleinen Mund...,
Ach! damals ahnt' ichs nicht im Traum,*

*Wieviele Blüten von Lebensbaum
Erst müssen verweh'n, verderben,
Eh' wir mit Freuden sterben!*

Marie Itzerott, „geb. 18. Novbr. 1857 zu Polkritz in der Altmark als die Tochter des dortigen Predigers, [...] verlor bei ihrer Geburt die Mutter, erhielt aber trotzdem eine vorzügliche Erziehung. [...] Nach einer kurzen unglücklichen Ehe widmete sich Marie I. eingehenden ernstesten Studien des Englischen, Französischen u. Italienischen teils in ihrer Heimat, teils in London, Genf, Paris, Florenz und Livorno und absolvierte in den Jahren 1890 und 1891 in Berlin das Lehrerinnenexamen für die genannten Sprachen. Seit 1894 lebt sie als Lehrerin in London.“⁴² Ihr Lebensende konnte ich bislang nicht ermitteln.

Deine Seele

*Deine Seele hat die meine
Einst so wunderbar berührt,
Daß sie über Raum und Zeiten
Ewig deinen Hauch verspürt,
Daß sie von dir ungesehen
Noch von deinem Kuße bebt
Und verklärt von deinem Wesen
Sich mit dir zum Himmel hebt.*

Otto Leixner (von Grünberg) (24. April 1847 Schloß Saar/Mähren - 12. April 1904 Groß-Lichterfelde bei Berlin): Nach der Aufzählung der verschiedenen Lebensstationen des Schriftstellers hebt Brümmer hervor: „Als ein Vertreter sittlich religiöser Ethik trat er als einer der ersten und mutigsten für die Befreiung des deutschen Empfindens von der Fremdländerei, von ungesunder Neuromantik und traumlüsterner Erotik auf u. hatte manchen Kampf mit den Vertretern der 'Revolution der Literatur'

zu bestehen; ja er regte noch 1904 die Gründung des 'Volksbund gegen die Unsitlichkeit' durch seine Schrift 'Zum Kampfe gegen den Schmutz in Wort u. Bild' an.“⁴³

Halbtraum

*Um mich ist tiefe, dunkle Nacht,
Da denke ich der Lieben mein,
Und schau, da treten alle sie gar sacht
Und still zu mir herein.*

*Das Mütterchen, das treue, kommt
Auf meines Mädchens Arm gelehnt,
Sie fühlten wohl, wie sich mein Herz
So schmerzlich heiß nach ihnen sehnt.*

*Ich halte beider Hände fest,
So froh, wie ein beschenktes Kind,
Bis mir vor lauter, lauter Glück
Die Augen zugefallen sind.*

Julius Mosen (8. Juli 1803 Marieney/Vogtland - 10. Oktober 1867 Oldenburg): In einer recht ausführlichen Skizze zeichnet Brümmer Mosens Lebensweg nach; hervorstechend ist die Passage über seinen „längst gehegten Lieblingswunsch“, eine Italienreise, die er noch vor seinem Studium (ab 1827) unternahm: „Mit einer ersparten Summe Geldes, die sich aus einem Geschenk des Großherzogs Karl August von Weimar für ein von Goethe mit dem ersten Preise gekröntes Festgedicht und aus dem Honorar für seine Beteiligung an der Herausgabe von Kosegartens lyrischen Dichtungen zusammensetzte, unternahm M. zunächst eine Reise nach Tirol und dann weiter durch ganz Italien. Die Eindrücke und Anregungen, welche der in Gärung begriffene Dichter auf dieser Wan-

derung empfing, waren von einem gewaltigen, auf sein ganzes Leben u. Schaffen nachwirkenden Einflusse.“⁴⁴ „Er hat eines unserer meistgesungenen Lieder verfaßt: das von Andreas Hofer (Zu Mantua in Banden)“, wie Engel rühmt.⁴⁵ [Und obwohl es nichts hier zu suchen hat: Der nächste Satz ließ mich aufhorchen: „Von Mosen rührt auch eines der immerhin besten Lieder aus der Zeit der deutschen Polenschwärmerei her: Die letzten Zehn vom vierten Regiment.“ W.S.]

Der träumende See

*Der See ruht tief im blauen Traum,
Von Wasserblumen rings bedeckt.
Ihr Vöglein hoch im Fichtenbaum,
Daß ihr mir nicht den Schläfer weckt!*

*Doch leise schwebt das Schilf
Und wiegt das Haupt mit leichtem Sinn.
Ein blauer Falter aber fliegt
Darüber einsam hin.*

Oskar Freiherr von Redwitz (-Schmölz)⁴⁶ (28. Juni 1823 Lichtenau bei Ansbach - 6. Juli 1891 Heilanstalt St. Gilgenberg bei Bayreuth) erwähnte ich einleitend; er war nach dem Studium von Philosophie, Jura und Philologie 1851/52 Prof. für deutsche Literatur und Ästhetik in Wien, bewirtschaftete anschließend seine Güter, bis er 1861 nach München zog, wo er liberaler Abgeordneter war. 1872 zog er sich auf seine Besitzungen in Schillerhof bei Meran zurück und starb als Morphinit. Er wird den Neuromantikern zugerechnet, hatte aber „nur ein kleines lyrisches Talent“ (Bartels)⁴⁷.

Es muß ein Wunderbares sein 1893

*Es muß ein Wunderbares sein
Um's Lieben zweier Seelen,
Sich schließen ganz einander ein,
Sich nie ein Wort verhehlen;
Und Freud und Leid und Glück und Not
So miteinander tragen;
Vom ersten Kuß bis in den Tod
Sich nur von Liebe sagen.*

Den „frischen Sänger der Lebenslust“⁴⁸ **Robert Reinick**⁴⁹ wollte ich zunächst nicht erwähnen (22. Februar 1805 Danzig - 7. Februar 1852 Dresden), doch als ich bei Engel las, man müsse sich seiner dankbar erinnern, „daß er als einer der Ersten die verwehrte Kinderliteratur zu veredeln bemüht war“⁵⁰, möchte ich ihn doch kurz aus der Vergessenheit reißen mit folgendem Gedicht:

Klösterliche Melodie

1. *Ach, ich armes Klosterfräulein!
O Mutter, was hast du gemacht!
Lenz ging am Gitter vorüber, [O sanna]
Doch mir ward kein Blümlein gebracht.*

2. *Ach, wie weit, wie weit hier unten,
Zwei Schäflein gehen dort im Tal!
Viel Glück, ihr Schäflein, ihr sehet [O sanna]
Den Frühling zum erstenmal.*

3. *Ach, wie weit, wie weit hier oben,
Zwei Vöglein fliegen dort in Ruh'!
Viel Glück, ihr Vöglein, ihr flieget [O sanna]
Der besseren Heimat zu.*

Anna Ritter, „geb. am 23. Febr. 1865 in Koburg als Tochter eines Kaufmanns Nuhn, verlebte die ersten Kinderjahre in Neuyork, wo der Vater ein großes Exportgeschäft besaß und kehrte 1869 nach Euro-

pa zurück. In Kassel besuchte sie bis zum 14. Jahre die Schule, weilte dann zwei Jahre in einem Herrnhuter Pensionat zu Montmirail in der französischen Schweiz und verlobte sich bald nach ihrer Heimkehr mit dem Referendar Rudolf Ritter, dem sie, da sie durch den inzwischen erfolgten Tod des Vaters der Heimat beraubt war, mit 19 Jahren die Hand zum Ehebunde reichte. Wiederholte Versetzungen des Gatten führten sie von Kassel nach Köln, Berlin und München, bis derselbe als Regierungsrat nach Kassel zurückberufen wurde. Aber schon im Jahre 1893 starb der Gatte, und die Witwe zog nun nach Frankenhausen am Fuße des Kyffhäusers, wo sie seitdem der Erziehung ihrer Kinder und der Vertiefung ihres poetischen Talentes lebte, das erst durch das Leid geweckt worden ist, aber sich in kurzer Zeit die allgemeinste Anerkennung erworben hat.“⁵¹ Anna Ritter starb am 31. Oktober 1921 in Marburg.

Anna Ritter „ist wohl die meistgelesene deutsche Dichterin der Gegenwart, besonders beim weiblichen Geschlecht“⁵² und bestreitet „den Poesiebedarf des großen Publikums“.⁵³

Beim Abschied

*Ich habe dich lieb!
Das sollst du als Geschenk,
Nun, da du gehen willst,
Von hinnen tragen;
All' meine Lust und Pein
Und meine große Sehnsucht schließt es ein.
Ich habe dich lieb!
Und will dir's nimmer, nimmer sagen.*

Der Kaufmann und Vertreter großer Versicherungsgesellschaften, **Emil Rittershaus**⁵⁴, (3. April 1834 Barmen - 8.

März 1897 ebd.) war der bekannteste Lyriker der sog. Wuppertaler Dichterguppe. Nach einer Untersuchung über die Lyrik-Vermittlung durch die Zeitschrift „Gartenlaube“ (zwischen 1885 bis 1895) steht er an der Spitze der Autoren. Er schreibt „warmempfundene Gedichte in durchsichtig klarer Form, einfache Melodien, die zum Herzen sprechen“, heißt es in der „Gartenlaube“ 1887, S. 68, weil „da nichts Verschnörkeltes, Gesuchtes, Geistreiches zu finden ist“ (ebd., 1888, S. 355).⁵⁵

Was die Liebe sei

*Ich sprach zur Sonne:
„Sprich, was ist die Liebe?“
Sie gab nicht Antwort,
Gab nur goldnes Licht.*

*Ich sprach zur Blume:
„Sprich, was ist die Liebe?“
Sie gab nur Düfte,
Doch die Antwort nicht.*

*Ich sprach zum Höchsten:
„Sprich, was ist die Liebe,
Ist's heil'ger Ernst, Ist's süße Tändelei?“*

*Da gab mir Gott ein Weib,
Ein keusches, treues,
Und nimmer fragt' ich,
Was die Liebe sei!*

Frida Schanz „wurde am 16. Mai 1859 zu Dresden als die Tochter des Dichterspaars Julius und Pauline Schanz [...] geboren und erhielt die landläufige Schulbildung. Daneben machte sich der Einfluß ihrer poetisch begabten Mutter geltend, die sich zwar nie Mühe gab, Lust und Liebe zur Poeterei in ihren Kindern zu erwecken, es aber indirekt und unbewußt durch ihr eige-

nes Schaffen und Streben tat. Frida erhielt daher auch den ersten Beifall ihrer Mutter, als jene im 19. Jahre das schöne Gedicht 'Der Witwer' dichtete, das Albert Täger in seinem Album 'Deutsche Kunst in Wort und Bild' veröffentlichte. Von da an strebte die Dichterin entschieden vorwärts. Neben ihrem Lehrberuf [...], den sie bei Verwandten im Nordwesten Böhmens ausübte, schrieb sie die Anregungen, die ihr die einsam schöne Natur, welche sie umgab, sowie zwei früher unternommene Reisen nach Venedig und Odessa gewährten, in Vers und Prosa nieder. Zu Anfang d. J. 1885 errang sie bei einem Preisausschreiben für das beste Trinklied den ersten Preis [das Gedicht beginnt mit dem vielsagenden Vers: „Wie glüht er im Glase“ W.S.], und im Juli 1885 verheiratete sie sich mit dem Schriftsteller Ludwig Soyaux in Leipzig,“ mit dem sie bis 1891 in Leipzig lebte. Frida Schanz, die als Redakteurin und Lektorin gearbeitet hat, starb am 17.6.1944 in Bad Warmbrunn.

Sie hat „sich in der Stille ihren Platz in der ersten Reihe unserer Sängerinnen erobert. [...] Sie gebietet über alle Töne aus der lyrischen Mittellage, hat etwas Rechtes zu sagen, auch den Männern, und sagt es in ihrer eigenen und meist sehr melodischen Sprache.“⁵⁶

Sphärenmusik (Weihnacht)

*Hoch vom Himmel tönt der Engel Sang:
Freuet euch, der Heiland ist geboren!
Kindersehnsucht stand schon mondenlang
Purpurwangig vor den Himmelstoren.*

*Wunderbar, von Sternen rings erhellt,
Kommt die heilige Nacht geschritten.
Selig werdet ihr erfüllt,
All ihr heißen, ihr süßen Kinderbitten.*

*Liebe, kleine Pilger, kommt heran,
Durch die Türe schimmern schon die Kerzen.
Gott hat euch den Himmel aufgetan,
Reine, fromme, traute Kinderherzen!*

Emil Prinz von Schönauich-Carolath (8. April 1852 Breslau - 30. April 1908 Schloß Haseldorf/Holstein), der nach einem kurzen Studium der Literatur- und Kunstgeschichte 1872 - 1874 Dragonerleutnant war und nach einigen Reisen, u. a. nach Rom und Ägypten, auf seinen Schlössern lebte, war für Bartels ein „Vertreter einer oft stark parfümierten Dekadenzlyrik“.⁵⁷ Engel bringt in seiner Literaturgeschichte als „kleines Meisterstück“⁵⁸ das von Karg-Elert vertonte Gedicht „Grauer Vogel über der Heide“:

An eine Verlorene

*Grauer Vogel über der Heide,
Der klagend die Heimat mied,
Ich glaube, wir beide
Haben wohl das selbe Lied.*

*Es hat ein Sturm dir aus Norden
Zerstört das heimische Nest;
Auch mir ist zerrissen worden,
Was ich einst währte so fest.*

*Wir wollen zusammen singen
Das Lied vom verlor'nen Glück
Und wollen uns weiter schwingen
Und kehren nimmer zurück.*

Karl Stieler „wurde am 15. Dezember 1842 zu München geboren. Sein Vater, der königl. bayer. Hofmaler Joseph Stieler, besaß 'auf der Point' in Tegernsee ein Anwesen, wo er alljährlich seine Villegiatur [Sommerfrische; W.S.] zu halten pflegte. Hier fand der Dichter, der sich schon

frühe durch regen Geist und scharfe Beobachtungsgabe auszeichnete, Gelegenheit, sich mit dem bauerlichen Elemente bekannt zu machen, und er hat es verstanden, sich diesem Elemente sehr bald anzuschmiegen; denn bereits mit 17 Jahren ließ er, noch Gymnasiast, die ersten oberbayerischen Gedichte vermittlems der Münchener 'Fliegenden Blätter' in die Welt hinausflattern. Mit 18 Jahren bezog S. die Münchener Universität, um sich dem Studium der Rechte zu widmen, freilich nicht ohne vorher bittere Kämpfe durchgemacht zu haben. Hatte sich in ihm doch, neben seiner Fähigkeit zum Fabulieren u. Reimen, ein hübsches und ansehnliches Malertalent entwickelt, das von früh auf fleißig, besonders im Naturzeichnen, geübt worden war, und das in der künstlerischen Luft, die in seinem Elternhaus wehte, reichliche Nahrung finden mußte. Es schien fast selbstverständlich, daß der Sohn, mit diesem Talente begabt, das werden sollte, was sein Vater war, ein Maler. Doch der vorsorgende Rat des letzteren drang darauf, daß ein anderer Beruf gewählt werde. Im Jahre 1868 bestand S. das juristische Examen, widmete sich auf ein Jahr der anwaltlichen Tätigkeit u. promovierte 1869 in Heidelberg zum Doktor der Rechte.“ Nach einer Tätigkeit im bayerischen Reichsarchiv und seit 1882 als Archiv-Assessor starb er am 12. April 1885 an Lungenentzündung. „In Tegernsee fand sein Leib die letzte Ruhestätte, zwei Jahre später wurde ihm dort ein Denkmal errichtet.“⁵⁹

Einst

*Ich ging im Walde den alten Steig,
Einst gingen wir beide ... mein Herze, schwer;
Es zittert der Herbstwind durchs Goldgesträuch,
Einst war es Sommer ... mein Herze schweig!*

Johanna Voigt, „bekannter unter ihrem Mädchennamen *Johanna Ambrosius*, wurde am 3. August 1854 zu Langwethen im Kreise Nagnit (Ostpreußen) als zweites Kind eines armen Handwerkers geboren. Obwohl sie nur von ihrem fünften bis zum elften Jahre die Dorfschule daselbst besucht hat, verfügt sie doch, dank ihrem Streben nach Weiterbildung durch Lektüre, über eine in ihrem Stande sonst nicht heimische Bildung; Leider waren die äußeren Lebensverhältnisse solchem Streben wenig günstig. Nachdem sie seit ihrem 11. Jahre in Haus und Feld der Eltern tüchtig hatte schaffen müssen und dann einige Zeit auf Gütern als Wirtschaftlerin tätig war, verheiratete sie sich 1874 mit einem Bauernsohn, mit dem sie später nach Großwersmeninken übersiedelte, wo sie ein Häuschen und ein Stück Feld erwarben. Doch lebte sie auch hier noch in den beschränktesten Verhältnissen und ist seit dem Jahre 1890 infolge der Influenza mehr leidend als gesund. Um die Mittel zu gewinnen, ihrem Sohn die Wahl des Lehrerberufes zu ermöglichen, veranstaltete der bekannte Anwalt der dichtenden Frauen, Prof. Karl Weiß, eine Auswahl ihrer Dichtungen und die Herausgabe derselben. Der Erfolg war ein glänzender und gestaltete denn auch die äußere Lage der Dichterin zu einer angenehmen u. befriedigenden. Im Sommer 1900 wurde sie Witwe.“⁶⁰ Johanna Ambrosius starb am 27.2.1939 in Königsberg.

Johanna Ambrosius wurde fleißig gelesen, ihre Gedichte erlebten zwischen 1894 und 1902 vierzig Auflagen. Bei Hanstein ist Folgendes zu lesen: „Der Kultus der Johanna Ambrosius stieg in der Reichshauptstadt auf seinen Höhepunkt, als der

Verein 'Berliner Presse' sie zu einem öffentlichen Vortragsabend einlud und Sudermann [ein erfolgreicher Dramatiker und Erzähler des Naturalismus; W.S.] sie würdevoll als seine Landsmännin auf die Bühne geleitete. [...] Die ungeheure Überschätzung ihrer liebenswürdigen, aber nicht sonderlich eigenartigen Begabung erklärt sich aus der Art ihres Eintritts in die Litteratur."⁶¹

Schöne Augen

Nr. 1

*So wie der Wand'rer nach des Waldes Schatten,
Sich schmerzlich sehnt,
Wenn nur die Wüste vor dem Blick, dem matten,
Sich endlos dehnt;*

*Wie der Geächtete in seiner Zelle
Die Nacht begrüßt,
Wo ihm ein Traum aus Glück und Sonnenhelle
Sein Weh' versüßt:*

*So sucht dein Auge schattenkühl zum Rasten
Mein müdes Herz,
Daß es, befreit von seinen Schmerzenslasten,
Flieh' himmelwärts.*

Nr. 2

*Ernste, dunkle, zaubermächt'ge
Augen wendet Euch nicht ab,
Seid mein Himmel, meine Wiege,
Meiner Schmerzen kühles Grab.*

*Zieht in eure Wundertiefen
Meine Seele ruhelos,
Ach, sie findet Glück und Frieden
Nur in eurem feuchten Schoß.*

Nr. 3

*Du dunkelgrund'ges Märchenaug,
Sag mir, wovon du träumst,
Daß du die lange Seidenwimper
Mit Demantperlen säumst?*

*Denkst wohl an jene zarte Blüte,
Die sich für dich erschloß
Und ihre keusche reine Seele
In deine Tiefe goß.*

*Liebst du die schlanke weiße Lilie,
Die deinem Grund vertraut,
Und die zum kräftigen Entfalten
Sein kostbar Naß bethaut?*

Nr. 4

*Ob auch dein Auge abgrundtief,
Ich schau doch gern hinein,
Es locken zu verführerisch
Die schönen Blümelein.*

*Ich beuge tiefer mich und schau
und schaue mich fast blind,
Die Unschuld weint am Wegesrand
Um ihr verlor'nes Kind.*

Nr. 5

*Kann ich in deine Augen sehn,
Dann ist die Welt mir doppelt schön;*

*Dann bin ich froh und wohlgemuth;
Und denke: jedes Herz ist gut.*

*Vergesse Sorg' und Noth und Plag',
Vergesse selbst den jüngsten Tag.*

*Dein Auge ist mein Lebensborn,
Es stillt mein Herz und kühlt den Zorn.*

*O bebe nicht vor mir zurück,
Gönn' meiner Seele deinen Blick!*

*Verschlei're mit der Wimper nicht
Mein einzig süßes Lebenslicht!*

*Und legt man mich dereinst in's Grab,
Dann schau still auf mich herab,*

*Und gönn' mir deiner Augen Glanz,
Sie sind mir mehr denn Blüt und Kranz.*

*Ich mag nicht zu der Sel'gen Schaar,
Treff ich dort nicht dein Augenpaar.*

Mit **Johanna Ambrosius** möchte ich den Rundgang durch die geplante Anthologie beenden, zugleich aber zweierlei an ihr deutlich machen.

1. Ich möchte meinen Zweifel zu Beginn des Vortrags aufgreifen, ob nämlich eine projektierte Textausgabe der von Karg-Elert vertonten Lieder wegen des enormen Arbeitsaufwandes in Relation zum Nutzen überhaupt sinnvoll ist.

Der Zyklus „Schöne Augen“ ist unter dem gleichnamigen Titel als op. 24 von Karg-Elert 1904 vertont worden. Abgedruckt habe ich eine Fassung, die mir in meinem privaten Exemplar vorliegt: Karl Schrattenthal: Johanna Ambrosius, eine deutsche Volksdichterin. 2. vermehrte Auflage. Preßburg und Leipzig 1895.⁶² Dabei fällt zunächst auf, daß Karg-Elert die ursprüngliche Abfolge nicht eingehalten hat, sondern die fünf Gedichte in der Reihenfolge 1, 3, 4, 2, 5 vertont hat. Bevor nun jemand interpretierend diese Umstellung als originären Gestaltungswillen des Komponisten darstellt, müßte philologisch sichergestellt sein, aus welcher Quelle letztlich Karg-Elert geschöpft hat - vielleicht war die Reihenfolge, aus welchen Gründen

auch immer, dort schon vorgegeben. Die konkrete Textvorlage allerdings zu ergründen, scheint mir nach dem heutigen Kenntnisstand allerdings unverhältnismäßig schwierig.

Ferner: Gedicht Nr. 5 wird in der Schrattenthalschen Ausgabe durchgängig zweizeilig abgedruckt; Karg-Elert faßt sie zusammen. War dies die Entscheidung des Komponisten oder bereits in der (unbekannten) Vorlage vorgegeben?

Und weiter: Soll man abweichende Zeichensetzung notieren, etwa am Ende von Nr. 1, V. 4 bei Karg-Elert ein Komma, in der Schrattenthalschen Ausgabe ein Semikolon, (ferner: Ende V. 1 kein Satzzeichen - Komma [nach heutiger Norm unsinnig. W. S.]; Nr. 3, V. 1 Komma [unsinnig] - kein Komma; V. 7 nach „keusche“: ebenso; V. 9 nach „schlanke“ ebenso; Nr. 2, V. 6 nach „Seele“ ebenso [allerdings, sollte die Abschrift aus einer mir unbekanntem Vorlage stammen mit einer durch dieses Komma vom Text her vorgegebenen „Staupause“: Hatte dies vielleicht Konsequenzen für die Komposition?]; Nr. 5, Ende V. 2: Komma - Semikolon; Ende V. 3: kein Semikolon - Semikolon [unsinnig]; V. 4 nach „denke“: Komma - Doppelpunkt; am Ende: Doppelpunkt - Punkt; V. 9 nach „O“: kein Satzzeichen - Komma; Ende V. 10: kein Satzzeichen - Ausrufezeichen; V. 12 nach „einzig“: Komma - kein Satzzeichen; V. 16 nach „mehr“: Komma [unsinnig] - kein Komma)?

Es wäre zwar philologisch korrekt, all dies in einem textkritischen Apparat - in welcher Form auch immer - zu vermerken; doch ist dies schwierig ist, weil die konkrete Vorlage unbekannt ist, aus der Karg-Elert geschöpft hat, und erscheint letztlich

auch recht überflüssig. Nochmehr trifft dies zu für fehlende bzw. zusätzliche Apostrophe, etwa bei Karg-Elerts „Wandrer“ bzw. Schrattenthals „Wand’rer“ (Nr. 1., V. 1 und immer wieder).

Am ehesten scheinen mir noch Veränderungen des Wortmaterials innerhalb von Versen aufschlußreich. In Nr. 1, V. 12 ist ein indikatives „flieht“ notiert; bei Schrattenthal steht ein konjunktivisch zu verstehendes „flieh“ im Sinne von „fliehe“, was durchaus einen leicht veränderten Sinn gibt. Sollte kein Abschreibfehler vorliegen: Welche Version mit Indikativ lag Karg-Elert vor? Ist diese Quelle auch dafür verantwortlich, daß in Nr. 4 V. 1 lautet: „Ob dein Auge auch abgrundtief“? Oder ist doch eher - was mir wahrscheinlicher erscheint - Schrattenthals Version zuverlässiger: „Ob auch dein Auge abgrundtief“? Immerhin ist dies ein metrischer Unterschied, der durchaus auf die Komposition Einfluß haben könnte. Oder in Nr. 5, V. 14: „still“ statt „lieb“ - Vorlage oder Karg-Elerts Eingriff? Oder V. 18 „Treff ich dort nicht...“ bzw. „Treff ich nicht dort...“: metrisch gleichwertig, aber inhaltlich doch etwas anders gewichtend. Und wie ist etwa Nr. 2, V. 1 zu beurteilen, in welchem bei Schrattenthal „ernste, dunkle, zaubermächt’ge Augen“ sich nicht abwenden mögen, während bei Karg-Elert die Augen nicht als „dunkel“, sondern als „milde“ charakterisiert werden?

Diese Probleme werden sich ganz allgemein bei einem Großteil der vertonten Gedichte auftun; und wenn sich, was wahrscheinlich, aber zeitintensiv ist, von fast allen eine textliche Grundlage ausfindig machen läßt, so ist damit nicht gesagt, daß damit auch die direkte Vorlage gefunden

ist für Karg-Elerts Komposition. Ich vermute, daß ihm viele Texte in den damals sehr beliebten Gedichtanthologien begegnet sind, und es ist bekannt, daß deren Herausgeber mitunter recht frei mit der Textgestaltung umgegangen sind, abgesehen von Nachlässigkeiten auch der Setzer. Insofern wird man auch vorsichtig sein müssen, bewußte und wesentliche Eingriffe Karg-Elerts in die Textgestalt zu behaupten, wie man sie etwa von Gustav Mahler kennt, der die Rückertschen Originale bisweilen aus Gründen der musikalischen Akzentuierung verändert hat.⁶³ Vielleicht veränderte Karg-Elert aber auch bewußt einige Textvorlagen, um andere Akzente in der Aussage zu setzen ...

2. Johanna Ambrosius war eine vielgelesene Autorin, entsprach aber nicht den vorherrschenden literarischen Normen ihrer Gegenwart, sondern war sehr orientiert an der Klassik und Romantik. Im Falle der mich faszinierenden Johanna Ambrosius heißt es bei Engel: „Jedes ihrer Gedichte bewies, daß sie ganze Bände älterer deutscher Lyrik gelesen haben mußte und in den bequemen Gleisen mittelmäßiger Versdichterei ohne starke Eigenbearbeitung weiter dichtete.“⁶⁴

Karg-Elert scheint gerade dieses Liebenswürdige, Schlichte, Rückwärts gewandte geschätzt zu haben. Er wendet sich nicht etwa der modernen Dichtung des Naturalismus oder des Expressionismus zu, nicht einer Dichtung, die versucht die Gegenwart ins Bild zu setzen, Wirklichkeit zu verarbeiten oder sie gar zu verändern. Und wer da einwendet, ich hätte doch auch Zeitgenossen Karg-Elerts erwähnt bzw. sie seien bei den vertonten Texten zu finden, muß sehen, daß deren Dichtung epigonal

ist, nach rückwärts schaut und in die Ferne. Die politische Wirklichkeit fand ich nur ganz wenig vor, etwa in dem erwähnten „Der Siegerfeldchoral“ von Vortisch (veröffentlicht 1916) oder in den sechs Kriegsliedern von **Richard Dehmel**; als Beispiel zitiere ich „Deutschlands Fahnenlied“:

1. *Es zieht eine Fahne vor uns her,
Herrliche Fahne.
Es geht ein Glanz von Gewehr zu Gewehr,
Glanz um die Fahne.
Es schwebt ein Adler auf ihr voll Ruh,
Der rauschte schon unseren Vätern zu:
Hütet die Fahne!*

2. *Der Adler; der ist unsre Zuversicht;
Fliege du Fahne!
Er trägt eine Krone von Herrgottslicht;
Siege, du Fahne!
Lieb Vaterland, Mutterland, Kinderland,
Wir schwören's dem Kaiser in die Hand:
Hoch die Fahne!*

3. *Des Kaisers Hand hält den Ehrenschild
Blank ob der Fahne.
Seine Kraft ist deiner Kraft Ebenbild,
Volk um die Fahne!
Ihr Müller, Schmidt, Maier, du ganzes Heer,
Jetzt sind wir allzumal Helden, wie er,
Dank unsrer Fahne!*

4. *O hört, sie rauscht: lieber Tod als Schmach,
Hütet die Fahne!
Unsre Frauen und Mädchen winken uns nach,
Herrliche Fahne!
Sie winken, die Augen voll Adlerglanz,
Ihr Herz kämpft mit um den blutigen Kranz:
Ewig hoch die Fahne!*

Karg-Elert war im Grunde, so ist zu vermuten, unpolitisch, liebte nur, was auch in seinem Brief an den Organisten Godfrey Sceats vom 12.7.1926 zum Ausdruck kommt „alte still-versonnene Romantik,

erleuchtete bunte Giebelfenster einer schwäbischen Kleinstadt. Nachtgeräusche. Tiefster, tiefster Friede, Menschenliebe und Demut vor der allmächtigen Gottesgüte. So stellt sich mir die 'deutsche Seele' dar. Für die unerträglich bombastische, aufgedunsene, athletenhafte Kraftmeierei mit den großenwahnsinnigen Allüren, die alles in den Boden zerstampfen möchte und sich dabei 'gottähnlich' dünkt, habe ich kein Verständnis. Wenn das zum Deutschen gehören soll, bin ich freilich kein 'moderner Deutscher'“⁶⁵ Er liebte die erwähnte „Butzenscheibenpoesie“, das Biedermeierliche. Inwieweit das in Spannung steht zu seinem musikalischen Schaffen, das müssen andere beurteilen. Mir fällt auf, daß Karg-Elert Texte bevorzugt, die von einer Art Gefühlsdunst umnebelt sind, betrachten wir nur einmal kurz ein selbstverfaßtes Gedicht von Karg-Elert:

Abendröte ist's

*Meine Seele treibet einsam
Einem öden Hafen zu, ...
Sehnsuchtsschwanger, todesmüd
und weltvergessen,*

*Ruht sie schlummernd
auf der längst verschollnen Barke
Und fährt langsam, träge, müde
Uferwärts ans Land der Trauer.*

*Fern die Liebesglückesinsel,
Fern das Thal der Freud und Wonnen,
Weit entfernt das sel'ge Land,
Da der Überwonnen ich genoß!...*

*Abendröte senkt sich über
Die verwelkte Erde hin,
Leuchtend deutet sie von ferne
Die versunkne Pracht der Sonne!*

*Also auch mein wundes Herz,
Das wildaufbäumend glühend,
Glühend sich noch einmal regte!...*

*Abendröte ist's!...
Nach heißem Tag' ein letztes Flammen,
Das den Schein der letzten Sonne
Weit und kalt noch einmal spiegelt.*

Da spricht kein klares Gefühl, sondern eine undeutliche Melancholie oder Traurigkeit wird sprachlich durch Wiederholung („glühend, glühend“), durch Doppelformen wie „weit und kalt“, durch die Häufung von zusammengesetzten Adjektiven („sehnsuchtsschwanger, todesmüd und weltvergessen“) oder durch das abgenutzte Stilmittel des vorangestellten Genitivs („todesmüd“ oder „Liebesglückesinsel“) aufgeputzt, alles bescheidene Mittel, schlichte Prosa poetisch zu erhöhen, ganz nach dem Geschmack eines von Politik übersättigten Bürgers - bedenken wir doch, in welcher politisch aufregender Zeit Karg-Elert gelebt hat.

Bei der Durchsicht aller Gedichte einschließlich seiner eigenen Produktionen entsteht der Eindruck, daß Karg-Elert zeitlebens - mit wenigen Ausnahmen - in seiner Vorliebe für Lyrik recht typisch ist für den Kunstgeschmack der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Karg-Elert schätzt eher Gedichte mit epigonaler Gewandtheit, die nicht mehr von innovativen poetischen Gestaltungskräften durchdrungen sind, bezogen auf die von innerer, emotionaler Wahrhaftigkeit getragene geheimnisvolle Bildersprache der Romantik, die die Verwandtschaft zwischen Mensch und Natur (durchaus auch problematisierend) anspricht. Ursprüngliches Fühlen und auch Denken weicht in der Wiederholung von

Themen und poetischen Motiven Leerformeln, die Empfindung lediglich imitieren; Klischees werden sichtbar, Trivialisierung ist die Folge. Fritz Martini, um auch einen heutigen Literaturwissenschaftler zu zitieren, charakterisiert 1974 diese Lyrik folgendermaßen: „Die Tradition ließ der Lyrik noch einen Platz im bürgerlichen Bildungsbewußtsein; sie hatte sich jedoch in der allgemeinen Auffassung zunehmend zum poetischen Schmuck verdünnt und war damit eines Sinns für die tiefere Selbsterfahrung des Menschen beraubt worden. Eine durch Geschmack, Bildung und Kunstfertigkeit erreichbare formale Geschmeidigkeit, die das Kunstwerk zum Kunststück machte, rief eine Produktion im Massenhaften hervor. [...] Die Last des Erbes [der Romantik; W.S.] erschwerte die Möglichkeit zum eigenen Ausdruck und zur selbständigen Formensprache. Selbst wer einen eigenen Ton fand, kam mehr zu Abwandlungen des Überlieferten als zu einem unabhängigen Neueinsatz.“⁶⁶ So spricht Martini etwa bei der Erwähnung von Friedrich Bodenstedt von einer „Popularisierung von Bildungsinhalten, [...] die dem Bedürfnis nach dem Gemüthhaften und Gefühlvollen entsprachen, das sich am Melodisch-Schönen und Idealisch-Beflügelten ergötzte,“⁶⁷ weswegen ich oben gerade seinen vertonten „Hymnus“ zitierte: „Hoch auf fliegt mein Herz“.

Damit ist allerdings nur ein recht grober Rahmen angedeutet, innerhalb dessen die einzelnen Texte in ihrer Individualität genauer zu bestimmen wären. Läge eine sorgfältig erarbeitete Biographie Karg-Elerts oder zumindest eine von kompetenter Hand gestaltete Ausgabe seiner Briefe vor, könnte man den Texten auch noch

innerhalb der Gedankenwelt und des Schaffensprozesses des Komponisten einen genaueren Ort zuweisen. Erst dann, so meine ich, wäre das Projekt einer Ausgabe der Texte zu rechtfertigen.

Zum jetzigen Zeitpunkt könnte leicht der Eindruck aufkommen, es handle sich bei einer Vielzahl von Gedichten um Triviallyrik oder gar Kitsch, Begriffe, die ich bewußt in meinem Vortrag vermieden habe, da ich einerseits in ein dichtes Gestrüpp von literaturwissenschaftlichen Definitionen geraten wäre, ich andererseits ohnehin von einer Einheit von Literatur ausgehe, nicht unbedingt das dualistische Schema der Klassiker und Romantiker vertrete, das in seiner extremsten Form als Opposition von Kunst und Kitsch auftritt, womit suggeriert wird, daß es sich bei dem einen oder anderen Werk dieses oder jenes Autors nicht um Kunst handle.

Ich habe vielmehr einige „lesser poets“ vorgestellt, einige „auctores minores“, die nach der mittelalterlichen Schultradition zu unterscheiden sind von den „auctores maiores“: Musterschriftsteller geringeren Wertes im Gegensatz zu denen höheren Wertes. Im Deutschen gibt es dafür keinen adäquaten Begriff - ich fand ihn nur einmal als freie Lehnübersetzung im Untertitel einer neueren Gedichtanthologie: „Arsenal. Poesie deutscher Minderdichter vom 16. bis zum 20. Jahrhundert“. Freilich hat der Wortschöpfer Georg Thumb im Vorwort zu dieser Anthologie, in der ich einige der von Karg-Elert vertonten Autoren fand, schon keine „große Hoffnung, daß sich die Neuprägung in der Sprache der kulturell bewußten und fördernden Gruppen durchsetzen wird.“⁶⁸ Ich erwähne den Begriff „Minderdichter“ auch mehr der Kuriosität

halber, halte ihn auch nicht für durchsetzbar, denn er bringt gerade das nicht zum Ausdruck, was der Komparativ „minor“ meint: nicht „weniger“, sondern „geringer“. Er grenzt den so bezeichneten Dichter nicht aus, sondern deutet nur auf Gradunterschiede hin. Worauf ich hinaus möchte: Mögen viele Texte in Karg-Elerts Liedschaffen vor allem unter denen, die ich nicht zitiert habe, uns Heutigen trivial oder kitschig vorkommen, sollte man sie nicht abschätzig beiseite legen oder gar den Komponisten ob seines Geschmackes tadeln. Ich denke, Dichtung höheren und geringeren Wertes, wie immer man dies auch definiert, ist aufeinander bezogen, macht überhaupt erst lebendige literarische Kultur möglich.

Karg-Elert hat, ich sagte es anfangs, auch höherwertige Dichtung vertont. Es war lediglich Ziel dieses Vortrags, einige seiner „auctores minores“ aus dem 19. Jahrhundert vorzustellen. Damals erfreuten sich die meisten von ihnen, so ist mein Eindruck bei flüchtiger Durchsicht der literarischen Lexika des 19. Jahrhunderts, großer Beliebtheit. Das muß man wissen, ja im Einzelfall genauer erforschen, um einmal Karg-Elerts Liedschaffen würdigen zu können, denn sehr leicht könnte sonst heute der Eindruck entstehen, er habe sich bewußt Nischen der Literatur ausgesucht, nur weil die meisten der genannten Autoren heute so gut wie vergessen sind.

*

Nach diesem Schluß noch ein kleines Nachspiel, das dem Leser dieses Aufsatzes einen heiteren Ausklang bieten soll; lange hielt ich den Namen Asta von Wegerer für

ein Pseudonym, bis ich das schon so oft erwähnte Brümmersche Lexikon in den Händen hielt. **Asta von Wegerer**, „geb. am 25. Juli 1854 in Gotha als Tochter des Staatsministers Freiherrn v. Seebach, besuchte das dortige Marien-Stift und erhielt später ihre weitere Ausbildung im Pensionat Vincent in Clarens am Genfer See. Ihre Vorliebe für das Studium fremder Sprachen dehnte sich selbst auf das Italienische und Spanische aus. Im Jahre 1876 vermählte sie sich mit dem Leutnant von W. in Rastatt, dem sie dann nach Karlsruhe i. B., Hanau, Wiesbaden, Straßburg i. Elsaß und Koblenz folgte, wo der Gatte als Generalmajor und Kommandeur der 30. Infanteriebrigade seit 1906 in Garnison stand, bis er 1909 als Generalleutnant und Kommandeur der 3. Division nach Stettin versetzt ward. Die Dichterin ist auch Mitglied der Genossenschaft deutscher Tonsetzer u. lebt seit 1911 in Dresden.“⁶⁹ Sie starb am 16.3.1931 in Berlin.

Münchener Kind'l

*O schau, wie schäumt das frische Bier
Im Glase dort und lacht zu mir.
Ja schau es lacht zu mir
Das lust'ge braune Bier.
Der Rettig liegt dort auf dem Faß,
Denn er gehört zum braunen Naß!*

*Ja schau es lacht mich an,
Daß ich nicht widerstehen kann;
Nun trink ich aus mit einem Zug
Und habe dann noch nicht genug.*

Anmerkungen

- 1 Nach dem Symposion etwa erhielt ich dankbar von Horst Brauner (Berlin-Wilmersdorf) den Hinweis, daß es sich bei dem von mir gesuchten Textdichter E. Gebhardt (12. 7. 1832 Ludwigsburg - 9.6.1899) wohl um den Bundesvorsitzenden des „Christlichen Sängerbundes“, Ernst Gebhardt, handelt, dessen von Karg-Elert vertontes Gedicht „Hört, die Himmelslocken schallen“ bereits in einer Vertonung von Weßley Martin vorliegt.
- 2 Die folgenden Übersichten lassen ca. 10 Autorinnen oder Autoren außer acht, da für einige Texte noch keine zuverlässigen Informationen über ihre Urheber vorliegen bzw. für manche Personen noch keine biographischen Daten ermittelt werden konnten.
- 3 Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848- 1898; Stuttgart 31974, S. 46.
- 4 Bearbeitet von Franz Brümmer, in der sechsten, völlig neu bearbeiteten und stark vermehrten Auflage in acht Bänden, erschienen in Leipzig im Verlag von Philipp Reclam jun.
- 5 Rechtschreibung und Zeichensetzung konnten vor dem Drucktermin in einzelnen Fällen noch nicht überprüft werden; die Texte werden also nach heute gebräuchlichen Regeln dargeboten.
- 6 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 1, S. 49f.
- 7 Engel, Eduard, a.a.O., S. 212.
- 8 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 122.
- 9 Dieser Vers so in der mir vorliegenden Abschrift von Johannes Michel. In der mir vorliegenden Fassung in der Anthologie: „Dichtergrüße“. Neuere deutsche Lyrik, ausgewählt von Elise Polko. 313.-317. Tausend. Leipzig o.J. (1918 oder wenig später) ist das „zu dir“ metrisch passend verdoppelt.
- 10 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 1, S. 95.
- 11 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 410.
- 12 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 456.
- 13 Engel, Eduard, a.a.O., S. 340.
- 14 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 1, S. 146.
- 15 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 247.
- 16 Hanstein, Adalbert von, a.a.O., S. 11.
- 17 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 1, S. 234.
- 18 Bartels, Adolf, a.a.O. S. 404.
- 19 Hamann, Richard und Jost Hermand: Stilkunst um 1900 (= Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4), Frankfurt/M. 1977, S. 318.

-
- 20 Hamann, Richard und Jost Hermand, a.a.O., S. 218.
- 21 Engel, Eduard, a.a.O., S. 343.
- 22 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 1, S. 276 - 278.
- 23 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 1, S. 277.
- 24 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 138.
- 25 Engel, Eduard, a.a.O., S. 206
- 26 Hebbel, Friedrich: Schöne Verse. In: Friedrich Hebbels Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe, besorgt von R. M. Werner, Bd. 12, Berlin 1903, S. 249
- 27 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 1, S. 338.
- 28 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 186.
- 29 Engel, Eduard, a.a.O., S. 217.
- 30 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 2, S. 171.
- 31 Vgl. Hamann, Richard und Jost Hermand, a.a.O., S. 139.
- 32 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 440.
- 33 Engel, Eduard, a.a.O., S. 349.
- 34 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 2, S. 182.
- 35 Engel, Eduard, a.a.O., S. 336 f.
- 36 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 410.
- 37 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 448 - 456.
- 38 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 2, S. 358.
- 39 Engel, Eduard, a.a.O., S. 83.
- 40 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 3, S. 290.
- 41 Engel, Eduard, a.a.O., S. 457.
- 42 Brümmer Franz, a.a.O., Bd. 3, S. 381.
- 43 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 4, S. 224.
- 44 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 5, S. 39.
- 45 Engel, Eduard, a.a.O., S. 104.
- 46 vgl. Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 5, S. 403f.
- 47 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 142.
- 48 Engel, Eduard, a.a.O., S. 106.
- 49 vgl. Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 5, S. 423f.
- 50 Engel, Eduard, a.a.O., S. 106.
- 51 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 6, S. 3.
- 52 Engel, Eduard, a.a.O., S. 371..
- 53 Bartels, Adolf, a.a.O., S. 412.
- 54 vgl. Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 6, S. 6f.
- 55 nach Häntzschel, Günter: Lyrik-Vermittlung in Familienblättern. Am Beispiel der Gartenlaube 1885 - 1895. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F., 22. Band 1981, S. 157 - 185, hier S. 161.
- 56 Engel, Eduard, a.a.O., S. 369.
- 57 Bartels, Franz, a.a.O., S. 176.
- 58 Engel, Eduard, a.a.O., S. 269.
- 59 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 7, S. 75.
- 60 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 7, S. 275f.
- 61 Hanstein, Adalbert von, a.a.O., S. 339.
- 62 S. 73ff.
- 63 Vgl. dazu etwa Mayer, Hans: Gustav Mahler und die Literatur. In: Mayer, Hans: Ein Denkmal für Johannes Brahms. Versuche über Musik und Literatur. Frankfurt/Main 1983, S. 146 - 161.
- 64 Engel, Eduard, a.a.O., S. 367.
- 65 zit. nach Hartmann, Günter: Die Orgelwerke Sigfrid Karg-Elerts (1877-1933); Bonn 1985, S. 333f.
- 66 Martini, Fritz, a.a.O., S. 237.
- 67 Martini, Fritz, a.a.O., S. 237f.
- 68 Noll, Gustav: Arsenal. Poesie deutscher Minderdichter vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. [...] herausgegeben von Bernd Thum. Berlin 1973, S. 8.
- 69 Brümmer, Franz, a.a.O., Bd. 7, S. 352.
-

Oliver Hilmes (Paris)

Karl Hoyer (1891-1936)

Vortrag, gehalten auf dem Karg-Elert-Symposium
1995 in Eberbach

Fast 60 Jahre nach dem tragischen Tod des Organisten und Komponisten Karl Hoyer zählt dieser leider immer noch zu den Unbekannten der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Es erscheint zudem recht verwunderlich, daß selbst Standardwerke wie MGG keinerlei Notiz von diesem Musiker nehmen, der zu Lebzeiten die Musikkultur der Bachstadt Leipzig maßgeblich mitprägte sowie die Musikliteratur um interessante und ungewöhnliche Kompositionen bereicherte.

Mit meinem Vortrag möchte ich also an diesen bedeutenden Musiker erinnern und zur Beschäftigung mit seinem Werk einladen. Meine Ausführungen sind dreigeteilt, wobei ich im ersten Teil die Lebensstationen Hoyers nachzeichnen werde. Im zweiten Abschnitt folgt eine Untersuchung der Beziehung von Sigfrid Karg-Elert und Karl Hoyer zueinander. Die Dokumentenlage ist nach wie vor recht dünn, daher bleibe ich häufig auf der rein deskriptiven Ebene; hier müssen dann Anregungen und Hinweise genügen. Im letzten Teil schließt sich eine Vorstellung seines kompositorischen Schaffens anhand eines Werkverzeichnisses an.

Karl Hoyer hinterließ 65 Werke mit Opuszahl und 24 ohne Numerierung. Die nichtgezählten Kompositionen habe ich nach Gattungen geordnet in einer separaten Rubrik „Werke ohne Opuszahl“ (WoO) zusammengefaßt.

I. Lebensstationen Karl Hoyers

Karl Christian Hoyer wurde am 09.01.1891 als ältestes Kind einer Kaufmannsfamilie in Weißenfels an der Saale geboren. Schon als Schüler zeigte er eine enorme musikalische Begabung, die ihn immer häufiger solistisch in seiner Heimatstadt hervortreten ließ. Er vertrat den erkrankten Musiklehrer, leitete die Chöre und spielte auf der Ladegastorgel der Stadtkirche (Marienkirche). Sein erster Lehrer für Orgelspiel war Alfred Gräßner (1840-1905), Musikdirektor am Weißenfelser Lehrerseminar. Von April 1907 bis Ostern 1911 studierte Hoyer am „Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig“. Seinem Abschlußzeugnis vom 08. 04. 1911 entnehmen wir, daß er bei Emil Paul, Ste-

LANDESKONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG

NIKOLAIKIRCHE

LANDESKONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG
Kirchenmusikalisches Institut der Ev.-luth. Landeskirche Sachsens

Studienjahr 1927—1928

Sonntag, den 20. November 1927, abends 8 Uhr

IV. ORGELKONZERT

von

Karl Hoyer

Organist zu St. Nikolai und Lehrer am Landeskonservatorium

VORTRAGSFOLGE

WERKE VON SIGFRID KARG-ELERT

(Geboren am 21. November 1877 zu Oberndorf am Neckar)

PROLOGUS TRAGICUS (op. 86, Nr. 1)

PAX VOBISCUM (op. 86, Nr. 5)

TROIS IMPRESSIONS (op. 72)

1. Harmonies du soir, 2. Clair de lune, 3. La nuit

CHACONNE and FUGUE TRILOGY with CHORAL

(op. 73)

phan Krehl und Max Reger (Theorie der Musik und Komposition), Josef Pembaur jr. (Pianofortespiel), Hans Sitt (Partiturspiel) und Karl Straube (Orgelspiel) studiert hat. Einige Auszüge aus besagtem Zeugnis!:

„Herr Hoyer ist für Komposition ganz enorm begabt. Seine Orgelsonate errang den Nikischpreis. Von ihm ist noch sehr viel zu erwarten. Max Reger“

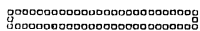
„Herr Hoyer war im Klavier Nebenfachschüler. Als solcher machte er dank seiner ganz vorzüglichen musikalischen und auch technischen Veranlagung ausgezeichnete Fortschritte. Als Gratmesser seines Könnens mag der Umstand dienen, dass er sich zuletzt auch an das Studium von M. Regers „Variationen über ein Thema von Bach“ heranwagen durfte. Josef Pembaur jr.“

„Herr Hoyer ist ein Orgelspieler allerersten Ranges.-Im glücklichem Besitz einer außerordentlichen musikalischen Begabung, hat er durch Treue und Fleiß in der Arbeit

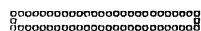
eine derartige technische Meisterschaft dazu erworben, die ihn befähigt, alle Schwierigkeiten des Orgelspielles spielend zu überwinden. - Irre ich mich nicht, so wird Herr H. in kurzer Zeit zu den großen Orgelmeistern hinzugezählt werden. Karl Straube“

Den von Reger erwähnten Nikischpreis erhielt Hoyer noch als Student im Jahre 1910, was damals eine Sensation darstellte. Über die angeführte Orgelsonate ist ansonsten nichts bekannt. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Komposition um die „Sonate c-moll“ (WoO 8), die jedoch erst 1938 bei Portius verlegt wurde.

Während des Studiums war Hoyer zwei Jahre lang Karl Straubes Vertreter an der Thomaskirche. Nebenbei konzertierte er in vielbeachteten Orgelkonzerten in Leipzig, Berlin, Breslau, München, Bremen, Hamburg, Dresden, Rostock und Augsburg. Im sofortigen Anschluß an das Studium wurde er 1911 als Domorganist nach Reval



URTEILE DER PRESSE.



Augsburger Abendzeitung:

In ihm lernte man einen fähigen und phantasiebegabten Künstler kennen, der es auch vor allem versteht, die Klangwirkungen der Königin der Instrumente in stets fesselnder und geschmackvoller Weise zur Geltung zu bringen. Dabei bekundet sein Spiel eine fein durchgeführte Delikatesse, und daß er Stilunterschiede kennt, verrieten seine Vorträge, die zum Teil Bach, zum Teil Ch. M. Widor gewidmet waren.

Münchner Tageblatt:

Besonders die VIII. Symphonie des französischen Orgelmeisters Widor gab Herrn Hoyer reiche Gelegenheit, seine hohe musikalische Intelligenz und sein seltenes technisches Können zu zeigen. Er brachte oft Klangfarben von einer Zartheit und einer Leuchtkraft, die man kaum für möglich gehalten hätte.

Leipziger Tageblatt:

Hoyer beherrscht die Orgel vollkommen und unumschränkt, und wußte auch den vorgeführten Kompositionen bis ins kleinste Detail gerecht zu werden.

Allgemeine Musikzeitung (Berlin):

Es war wirklich eine Freude, zu hören, wie dieser geniale Künstler die Farben mischte. Hierin liegt bekanntlich der Schwerpunkt beim Orgelspiel.

Die Musik (Berlin):

Technisch gibt es für Herrn Hoyer scheinbar keine Schwierigkeiten!

berufen. Während des einen Jahres in Reval entwickelte Hoyer eine intensive Konzerttätigkeit in den baltischen Staaten, wobei sich zwei Aufführungen von Werken Karg-Elerts nachweisen lassen. Am 05.02.1912 spielte Hoyer Karg-Elerts „Claire de Lune“ (op. 72/2) in der Nicolaikirche in Reval, am 15.02.1912 selbiges Werk in der Johanneskirche in Riga.²

Am 15.08.1912 erhielt Hoyer einen Ruf als Nachfolger Pfannstiehs an die St. Jacobikirche in Chemnitz, der durch einen Brief Straubes an das Konsistorium der Landeskirche Sachsens forciert wurde.

„Herr Karl Hoyer, z.Zt. Domorganist in Reval, ist während der Dauer von 2 Jahren mein Vertreter im Organistenamt der Thomaskirche zu Leipzig gewesen. Seine enorme Begabung als Orgelspieler, sein eminentes virtuoseres Können sind von allen Seiten, die ihn zu hören Gelegenheit hatten, rühmend und bewundernd anerkannt worden. Aber auch im kirchlichen Dienst hat er, durch die feinsinnige Ausgestaltung des Gottesdienstes, bewiesen, welch ein denkender Künstler er ist, der Ausdrucksmittel und Klangmöglichkeiten seines Instrumentes den jeweiligen Zwecken und Bedürfnissen unterzuordnen weiß. Niemand würde es ahnen, daß in dem vornehmen, keuschen, im Ausdruck zurückhaltenen kirchlichen Musiker gleichzeitig einer der blendendsten virtuoseren Spieler Deutschlands zu finden ist. Die Rückberufung dieses eminenten Organistentalentes nach Deutschland ist auf das dringendste zu wünschen. Begabungen wie die des Herrn Hoyer sind in Deutschland nur wenige vorhanden und es muß erhofft werden, daß sein Vaterland ihm bald ein Amt zur rechten Entfaltung seiner reichen Kräfte geben wird.

Leipzig, den 8. April 1912

Prof. Karl Straube
Organist zu St. Thomae⁴³

In dieser Zeit entstanden die frühen Werke, die noch deutlich von Max Reger beeinflusst sind: Einleitung, Variationen und Doppelfuge für Orgel über den Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ op. 3 (gewidmet Emil Paul), Acht Skizzen für Klavier op. 4, Fantasie und Doppelfuge für zwei Klaviere zu vier Händen op. 7 und Introduction und Chaconne für großes Orchester und Orgel op. 9 (gewidmet Karl Straube).

Unterbrochen wurde seine Chemnitzer Organistentätigkeit durch den 1. Weltkrieg, an dem er von 1915-1918 als „Hobolist im Infant.-Regiment 18/6. Kompanie“ teilnahm. Aus dieser Zeit (Datum des 13.02.1918) ist ein Feldpostbrief Hoyers an Professor Arno Werner⁴ (Bitterfeld) erhalten, der ein interessantes Licht auf die Nachfolfrage des verstorbenen Thomas-kantors Schreck wirft:

„Nun ist ja Schreck auch gestorben; ich bin neugierig, wer sein Nachfolger wird. In Leipzig scheint man sehr mit Straube zu rechnen; der schrieb mir aber, daß eher ein Wunder geschehen müße.“⁴⁵

Am 22.10.1916 heiratete Karl Hoyer die Tochter des Oberpfarrers Dr. Curt Adolf Lötze, der an der Chemnitzer Johanniskirche tätig war; am 24.09.1919 wurde sein Sohn Joachim geboren.

Am 11.06.1926 erhielt Hoyer die Nachricht, daß er einstimmig zum Organisten an St. Nicolai in Leipzig gewählt wurde. Somit beendete er zum 31.08.1926 nach 14 Jahren seine Chemnitzer Tätigkeit. Im Abschiedskonzert am Abend des 05. August 1926 spielte Hoyer u.a. Karg-Elerts „Chaconne and Fugue Trilogy“ (op. 73).

Zusammenfassend läßt sich hier festhalten, daß Hoyers Chemnitzer Zeit durch eine intensive Kompositionstätigkeit (die meisten seiner Werke entstanden in Chemnitz) und eine ausgedehnte Konzerttätigkeit geprägt waren. Friedrich Höpner (1897-1981) schrieb Jahre später dahingehend in einem Nachruf:

„Es wird wohl jedem unvergeßlich sein, der von Hoyer in einem Orgelkonzert einmal eine Symphonie von Widor oder ein eigenes großes Werk oder die große Chaconne [op. 73] von Sigfried [sic!] Karg-Elert gehört hat, wie sich hier eine fast restlose Einheit von Spieler und dem ihm entsprechenden Konzertinstrument aufgetan hat.“⁶

Der Umzug nach Leipzig brachte weitgehende berufliche Veränderungen. Neben seiner Organistentätigkeit an St. Nicolai wurde Hoyer als Dozent für virtuoses und liturgisches Orgelspiel an das „Kirchenmusikalische Institut“ berufen, welches 1925 unter der Direktion Karl Straubes im Rahmen des Landeskonservatoriums gegründet wurde. Beide Tätigkeiten trat er zum 01.09.1926 an.

In der 1858-1862 von Friedrich Ladegast (1818-1905) erbauten und 1902/03 durch Wilhelm Sauer (1831-1916) auf 93 Register erweiterten Orgel der Nicolaikirche besaß Hoyer ein Instrument, welches seinen spätromantischen Klangvorstellungen voll gerecht wurde. In den Jahren 1926 und 1934 erfolgten einige kleinere Umbauten, die zusätzlichen Spielhilfen am Spieltisch, dem Austausch einiger Register und dem Einbau von Flageoletts 2' galten. Der Klangcharakter der Orgel wurde dadurch jedoch nicht verändert.

Einen ersten Eindruck vom Orgellehrer Karl Hoyer bekommen wir durch einen Zeitungsnachruf seines ehemaligen Studenten Hermann Wagner:

„Seine Unterrichtsmethode war einfach und klar, dabei pädagogisch bis ins letzte durchdacht, weil stets der Praktiker dahinterstand.

Als ich vor Jahren zu ihm kam und den ersten Unterricht erhielt, konnte ich allerdings kaum ein Gefühl der Verehrung aufbringen. Denn so hart wie an diesem Anfang ist mir weder zu vor noch danach ergangen. Es wurde unaufhörlich und unnachlässig gepaukt und mitleidlos gedriilt, nur von Musik war auffallend wenig die Rede. Schließlich verfiel ich auf die Idee, die Rede einmal auf die Gefühlsmomente der Musik zu bringen. Da ist mir so schlimm ergangen, daß ich nie mehr ein Wort davon zu sagen wagte. „Das ist alles Quatsch, verstanden?! Bei mir gibts nur Arbeit. Gefühle können Sie zu Hause loslassen, wo es mich nischt angeht.“

Das war eine Abfuhr, die mir allerdings die Auffassung des Meisters später nur erstrebenswerter machte. Es ist eine Tatsache, daß Hoyer gleich allen Großen nur durch das nackte Können, das keine Sentimentalität kannte, zu seiner großen Höhe gelangt ist. Gefühlsduselei, durch die mangelndes Können, mangelnde Beherrschung des Technischen entschuldigt werden sollte, waren ihm ein Greuel.

Privat allerdings, z.B. in Unterhaltungen in den Unterrichtspausen, spielte der Humor eine große Rolle. Sein Pfeifchen schmauchend konnte er herrlich Anekdoten und Witze erzählen. Diese Heiterkeit und Ungezwungenheit zeigte sich am besten in Hoyers Häuslichkeit, ganz besonders aber, wenn er einen Kreis von Schülern und Lehrern nach einem seiner Konzerte zu sich lud.“⁷

An dieser Stelle soll nun der Organist Hoyer näher vorgestellt werden. Zu Lebzeiten sind keinerlei Aufnahmen von Hoyers Orgelspiel angefertigt worden. Zudem hat er z. B. auch keine Welte Klavier- resp. Orgelrollen eingespielt. Wir können uns also somit kein unmittelbares Bild vom Orgelspiel Hoyers machen. Bei der Betrachtung seiner Konzertprogramme fällt zuerst sein umfangreiches und vielseitiges Repertoire auf. Eine Künstleranzeige⁸ aus seiner Chemnitzer Zeit führt neben sämtlichen Kompositionen Bachs, Buxtehudes, Liszts, Rheinbergers und Max Regers auch Werke von Boëllmann, Bossi, Franck, Guilmant (sämtliche Kompositionen!), Vierne (II. Symphonie) und Widor (Sinfonien V bis IX) an. Von den Werken Karg-Elerts spielte er demnach Fantasie und Fuge D-Dur (op. 39), Passacaglia es-moll (op. 25), Chaconne and Fugue Trilogy (op. 73) und die Trois Impressions (op. 72). Nach den Angaben seines Sohnes spielte er sogar die frühen Werke Marcel Duprés und Olivier Messiaens. Es kann wohl davon ausgegangen werden, daß erstens nicht das gesamte Repertoire in dieser Anzeige aufgenommen wurde, und zweitens sicherlich die eine oder andere Komposition Karg-Elerts später noch hinzukam. Friedrich Högner beschrieb Hoyers Repertoire folgendermaßen:

„In seinen Orgelkonzerten in der Nicolaikirche hat sich Hoyer, mit vielleicht der einzigen Ausnahme der Renaissance und des Frühbarock, für alle bedeutenden Erscheinungen auf dem Gebiet der Orgelkomposition eingesetzt; vor allem hat er auch für viele Lebende sein Teil getan.“⁹

Im Archiv der Leipziger Nicolaigemeinde findet sich ein interessanter Hinweis auf einen Brief Hoyers an das Konsistorium der Landeskirche Sachsens. In seinem Brief forderte Hoyer scheinbar die gehaltliche Gleichstellung mit dem Thomasorganisten Günter Ramin. In dem erhaltenen Antwortschreiben des Konsistoriums vom 03.02.1926 wird dies jedoch wegen einer „persönlichen Zulage an Ramin aus Anlaß einer Berufung nach Berlin“ abgelehnt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß schon Karl Straube knapp zwanzig Jahre zuvor seine „Wünsche“ mit einer Berufung nach Berlin durchsetzen konnte.¹⁰

Mit der Erwähnung Straubes und Ramins haben wir nun zugleich die beiden anderen Orgellehrer am Leipziger Landeskonservatorium genannt. Joachim Hoyer, Karl Hoyers Sohn, beschrieb das Verhältnis Hoyers zu seinen prominenten Fachkollegen als „sehr gut und fast freundschaftlich“¹¹. Johannes Piersig, Schüler von Karl Straube, erwähnte in seinem vielbeachteten Artikel über seinen Lehrer jedoch eine „immanente Ungerechtigkeit“:

„Dementsprache eine Hierarchie der „Drei Gewaltigen“: Straube, Ramin, Hoyer. Gläsernde Wände schieden die drei Welten; die Namensträger sind hier kaum zu psychographieren. M.E. war Hoyer das Opfer einer immanenten „Ungerechtigkeit“; der letztere Begriff ist aber insofern fehl am Platz, als Hoyer viel zu gesund, auch zu sicher war, um auf Manierismen viel zu geben („Hoyer ist ungeheuer“ sagten unsere Amerikaner in ihrer spezifisch gutturalen Lautbildung).“ Höchst erfrischend in diesem Zusammenhang die Erinnerung an den „jungen Fest“, der wegen notorischer Faulheit vom herzlich erzürnten Karl Straube strafversetzt werden

sollte: „Fest; Sie melden sich sofort bei Herrn Hoyer!“ Darauf Fest: „Ach, tun Sie das nicht, Herr Professor; dort lerne ich noch weniger!“¹²

Beim Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ 1934 in Wiesbaden sorgte Hoyer für einiges Aufsehen, da als einziges Klavierstück ein Werk eines Organisten angesetzt war, nämlich Hoyers Opus 49: Toccata und Fuge für Klavier.

Im November 1935 erfuhr unser Komponist eine „Ehre“ ganz eigener Art. Hören wir dazu nochmals seinen Kollegen Högner:

„Er hat aber die große Ehrung seines Schöpfungstums noch erleben dürfen, daß er am 12. November 1935 [Irrtum, es war der 15.11.35] zur Jahrestagung der Reichskulturkammer vom Präsidenten der Reichsmusikkammer nach Berlin gerufen wurde, wo anlässlich der Berufung des Reichskultursecrets im Beisein des Führers von den Philharmonikern sein Opus 9, Introduction und Chaconne für Orchester und Orgel, aufgeführt wurde.“¹³

Dr. Joseph Goebbels, Reichsminister für Propaganda und Volksaufklärung sowie Präsident der Reichskulturkammer, hielt am Mittwoch, 13.11.1935, in seinem Tagebuch lakonisch fest:

„Kulturkumgebung steht nun fest. Gute Musik von Hoyer.“¹⁴

Am Sonntag, 17.11.1935 lesen wir im Tagebuch des „kleinen Doktors“, der sich ja besonders in musikalischen Fragen als omnipotent empfand:

„Freitag: etwas Lampenfieber. Büro Arbeit. Dann Philharmonie. Überfüllt. Das geistige Deutschland. Ganzes Kabinett, Diplomaten, Künstler. Führer auch da. Fanfaren, herrlicher Vorspruch Kayßler, gute aber nicht geniale Passacaglia von Hoyer.“¹⁵

Die Berliner Philharmoniker spielten Hoyers 1916 entstandenes und Straube gewidmetes Orchesterwerk unter der Leitung von Prof. Peter Raabe, der im Juli 1935 die Nachfolge des unglückseligen Richard Strauss als Präsident der Reichsmusikkammer antrat. Im Anschluß daran dirigierte Eugen Jochum Beethovens „Eroica“.

Am 27. Mai 1936 kam es dann zur tragischen Katastrophe. Hoyers Sohn erinnerte sich 1985 folgendermaßen:

„Mein Vater liebte ja die Natur sehr. Er war mit seinem Kleinmotorrad in die Umgebung gefahren, war abgestiegen, um sich an einem Waldrand zu lagern, dabei rutschte er aus und brach sich beim Schieben des Motorrades die Kniescheibe. Kurz nach der notwendig gewordenen Operation bekam er eine Lungenembolie am 12. Juni 1936.“¹⁶

Die Nachricht von Karl Hoyers Tod am 12.6.1936 wurde in Leipzig und darüberhinaus mit großem Entsetzen aufgenommen. Vier Tage später, am 16. Juni 1936, fand in der großen Halle des Südfriedhofes in Leipzig die Trauerfeier statt. Neben dem Thomanerchor, der unter der Leitung Straubes zwei Bachchoräle sang, brachten Walther Davisson (Violine) und Günter Ramin (Orgel) Hoyers „Adagio“ aus der „Sonate für Violine und Orgel“ (op. 45)¹⁷ zur Aufführung. Zudem interpretierte Reinhold Gerhardt ein Lied von Wolfgang Reimann, und Günter Ramin, der für

Ordnung der Trauerfeier

für

Professor Karl Hoyer

(geboren am 9. Januar 1891, gestorben am 12. Juni 1936)

am 16. Juni 1936

in der großen Halle des Südfriedhofes zu Leipzig



„Gib dich zufrieden und sei stille“ Joh. Seb. Bach
 gesungen vom Thomaner-Chor

Adagio aus der Sonate für Violine und Orgel op. 43 Karl Hoyer
 Professor Walther Davignon
 Professor Günther Ramin

Ansprache des Herrn Propst Ostarhild - St. Nikolai

Gedächtnisworte des Vertreters des Kirchenvorstandes und des Vertreters des
 Landeskonservatoriums

„Ruht du ein Liebstes geben“ Wolfgang Reimann
 gesungen von Reinhold Gerhardt

Gebet und Segen

Improvisation für Orgel
 gespielt von Professor Günther Ramin

„Wenn ich einmal soll scheiden“, Choral aus der Matthäus-Passion Joh. Seb. Bach
 gesungen vom Thomaner-Chor



Etwage weitere Reden bitten wir dem Bestattungsleiter der Firma M. Ritter zu melden.

seine gekonnten Improvisationen bekannt war, schloß eine Improvisation für Orgel an. Anschließend wurde Hoyer auf dem Leipziger Südfriedhof (VII. Abteilung, Rabatte 104) beigesetzt. Trotz aller Bemühungen konnte die in Berlin lebende Familie das Grab nicht retten, - es wurde 1981 aufgehoben.

II. Sigfrid Karg-Elert und Karl Hoyer

Das Verhältnis von Sigfrid Karg-Elert und Karl Hoyer zueinander ist bisher nicht annähernd fundiert untersucht worden. Dennoch liest man gelegentlich von einer angeblichen „Freundschaft“, die zwischen besagten Herren bestanden haben soll. Obwohl ich mit meiner kleinen Untersuchung keine neuen Dokumente, die irgend eine These bestätigen oder verwerfen würden, beisteuern kann, sprechen dennoch einige grundsätzliche Überlegungen eher gegen eine solche Freundschaft.

Joachim Hoyer kann sich an keinen privaten Kontakt zwischen seinem Vater und Karg-Elert erinnern. Relativierend muß

natürlich sogleich hinzugefügt werden, daß Hoyers Sohn im Todesjahr Karg-Elerts erst 14 Jahre alt war. Hinzu kommt, daß z. B. keine Briefe Karg-Elerts im Nachlaß Karl Hoyers vorhanden sind. Als gewichtiges Argument gegen eine persönliche Beziehung spricht aber vor allen Dingen die Tatsache, daß sich beide Komponisten kei-

ne Werke gewidmet haben. Die Dedikation eines neuen Werkes ist seit jeher in Komponistenkreisen eine besondere Möglichkeit, Dank, Verbundenheit und Ehrerbietung auszudrücken. So hat Karg-Elert einer Reihe von Organisten Werke gewidmet¹⁸: Alfred Sittard (op. 73), C. Holtzschneider (op. 86/1), Kurt Gorn (op. 86/5), Arno Landmann¹⁹ (op. 86/9), Karl Straube (op. 87/2), um nur die Prominentesten zu nennen. Der Karg-Elert-Interpret Karl Hoyer taucht jedoch nirgendwo auf. Auf der anderen Seite hat Hoyer ebenfalls ver-

schiedene Organisten und Komponisten mit Dedikationen bedacht; eine Auswahl: Karl Straube (op. 9), Friedrich Höpner (op. 44), Günter Ramin (op. 46) und Michael Schneider (op. 61/2).

Demungeachtet muß auf den ganz besonderen Einsatz unseres Organisten für



Karl Hoyer (Quelle: Museum Weißenfels)

die Werke Karg-Elerts hingewiesen werden. Neben den bereits oben angeführten Aufführungen Karg-Elertscher Werke spielte Hoyer in regelmäßigen Abständen die Kompositionen seines prominenten Kollegen, ja, er widmete Ihnen überdies ganze Konzerte. Im (April?) Mai 1933 trat Hoyer sogar als Harmoniumspieler auf, indem er in einer Karg-Elert-Stunde im Radio dessen „Sieben Idyllen“ für Saugluftharmonium (op. 104) „mit starkem Einfühlungsvermögen zum Vortrag brachte“.²⁰ Diese Tatsache mag auch ein gewisses Interesse Hoyers am Harmonium belegen, - er bereicherte die Harmoniumliteratur fernerhin um einige bemerkenswerte Werke.²¹

Zum ersten Jahrgedächtnis Karg-Elerts beteiligte sich Karl Hoyer an einem Karg-Elert-Abend, der am 24. April 1934 vom Landeskonservatorium der Musik/Leipzig ausgerichtet wurde. Bei dieser Gelegenheit interpretierte er Karg-Elerts monumentale „Chaconne and Fuge Trilogy with Choral“ (op. 73) in „glanzvoller Wiedergabe“.²² Dieses Werk schien er zweifellos sehr zu mögen, - er spielte es bis zu seinem Tode immer wieder.

Sicherlich: Eine 'persönliche' Beziehung, eine Beziehung, die über ein bloßes Kollegenverhältnis hinausging, kann mit letzter Gewißheit nicht ausgeschlossen werden. Hier können nur entsprechende Dokumentenfunde eine Klärung bringen. Dem Autor erscheint Karl Hoyers Beziehung zu Karg-Elert aus Hoyers musikalischen Interessen resultierend. Er gehörte in seiner musikalischen Vielschichtigkeit eben nicht zu den Personen, die Karg-Elert zur Unperson erklärten. Dies zusammenfas-

send möchte ich nochmals Friedrich Högner zitieren:

„In seinen Orgelkonzerten in der Nicolaikirche hat sich Hoyer, mit vielleicht der einzigen Ausnahme der Renaissance und des Frühbarock, für alle bedeutenden Erscheinungen auf dem Gebiete der Orgelkomposition eingesetzt; vor allem hat er auch für viele Lebende sein Teil getan.“²³

Anmerkungen

- 1 Kopie im Besitz des Autors.
- 2 Freundl. Mitteilung von Herrn Joachim Hoyer an den Autor.
- 3 Abschrift im Besitz des Autors.
- 4 Prof. Arno Werner war auch der Herausgeber der "Choralvorspiele für Orgel-Sammlung Werner" (WoO 4).
- 5 Dieser Brief sowie einige Bilder, Autographe und die Totenmaske Hoyers befinden sich im Weibelfelser Schloßmuseum.
- 6 Högner, Friedrich: Karl Hoyer †, in: Zeitschrift für Musik, Heft 8, August 1936, pag. 970.
- 7 Abschrift im Besitz des Autors.
- 8 Kopie im Besitz des Autors.
- 9 Högner a.a.O.
- 10 Vgl.: Hartmann, Günther: Karl Straube und seine Schule - Das Ganze ist ein Mythos, Bonn 1991, pag. 42 f.
- 11 Freundl. Mitteilung an den Autor.
- 12 Piersig, Johannes: So ging es allenfalls (VI) mit Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube, in: Der Kirchenmusiker 29, 1978, pag. 114
- 13 Högner a.a.O. pag. 971
- 14 Fröhlich, Elke (Hrsg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Band 2, München 1987, pag. 539
- 15 Fröhlich a.a.O. pag. 541
- 16 Mucker, Karl: Enorme Begabung als Orgelspieler, in: Die Union, Nr. 109 vom 11./12. 5. 1985, Leipzig 1985, pag. 8
- 17 In der "Ordnung der Trauerfeier" wurde verse-

-
- hentlich op. 43 angegeben, - es muß jedoch op. 45 heißen.
- 18 Vgl.: Gerlach, Sonja (Hrsg.): Sigfrid Karg-Elert, Verzeichnis sämtlicher Werke, Odenthal 1984
- 19 Arno Landmann hat seine Variationen "Wer nur den lieben Gott läßt walten" (op. 12) Karl Hoyer gewidmet. Vgl.: Michel, Johannes: Arno Landmann, in: Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft, Ausgabe 1987, Heidelberg 1987, pag. 28
- 20 Dies geht jedenfalls aus einem Zeitungsausschnitt aus der Neuen Leipziger Zeitung vom 5. Mai 1933 hervor. Vgl.: Michel, Johannes: Karg-Elert-Dokumente aus den Jahren 1932-1935, in: Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft, Ausgabe 1993/1994, Heidelberg 1994, pag. 98
- 21 vgl.: Opus 38 ("Zum Christfest"-Fantasie für Klavier, Harmonium, Viol. I-III und Cello), op. 41 (Zehn Stücke für Harmonium) und WoO 13 (Reger-, Bach-, Brahms-, Händel- und Lisztbearbeitungen für Harmonium)
- 22 So in einem Zeitungsausschnitt aus den Leipziger Neuesten Nachrichten. Vgl.: Michel (wie Anmerkung Nr. 20) pag. 101 f.
- 23 Högner (wie Anmerkung Nr. 6)
-

III. Karl Hoyer (1891-1936) - Werkverzeichnis

1) Werke mit Opusnummer

Opus	Titel	Entstehungszeit resp. Copyright	Verlag
1	„Schönster Herr Jesu“ für Singstimme und Orgel	1934	Rühle & Wendling
2	10 Choralvorspiele für Orgel		Leuckart
3	Einleitung, Variationen und Doppelfuge für Orgel über den Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“	1913	Leuckart
4	Acht Skizzen für Klavier		Leuckart
5	„Jauchzet Gott alle Lande“-Festlicher Introitus für Chor und Orgel	1932	Rühle & Wendling
6	Fantasie über das „Niederländische Dankgebet“ für Orgel		Leuckart
7	Fantasie und Doppelfuge für 2 Klaviere zu 4 Händen	1914	Leuckart
8	„Fürchte Dich nicht“ Lied für Singstimme und Orgel	1934	Rühle und Wendling
9	Introduction und Chaconne für großes Orchester und Orgel	1916	Breitkopf & Härtel
10	Fünf Frauenchöre (Texte von Goethe) 1) Erster Verlust 2) März 3) N.N. 4) Der Schäfer 5) Hypochonder	1932	Portius
11	„Trauungsgesang“ für Singstimme und Orgel		Redlich
12	„Zug des Todes“-Ballade für Chor, Sopransolo und Kammerorchester	1933	Portius
13	„Osterlied“ für Chor, Violine, Flöte und Orgel		Oppenheimer
14	„Weihnachtsgesang“ für Chor, Violine, Flöte und Orgel		Oppenheimer
15	„Pfingstgebet“ für Chor, Violine, Flöte und Orgel		Oppenheimer
16	Zwei Motetten für gem. Chor und Orgel 1) Lobe den Herren 2) Es ist ein köstlich Ding		Leuckart
17	Drei Paraphrasen für Orgel 1) Nun danket alle Gott 2) Vom Himmel hoch 3) Jesus meine Zuversicht		Oppenheimer
18	Drei kleine Sonaten für Klavier 1) d-moll 2) C-Dur 3) A-Dur	1933	Portius
19	Sonate d-moll für Orgel		Simrock
20	Concertino im alten Stil für Orgel und Streichorchester	15.02.1922	Klemm
21	Drei Humoresken für Klavier (vierhändig)		Klemm
22	„Momento mori“. Vier Stücke für Orgel 1) Trauerzug 2) Totenklage 3) Totentanz 4) Verklärung		Klemm
23	Drei Liebeslieder für Sopran und Klavier		Klemm

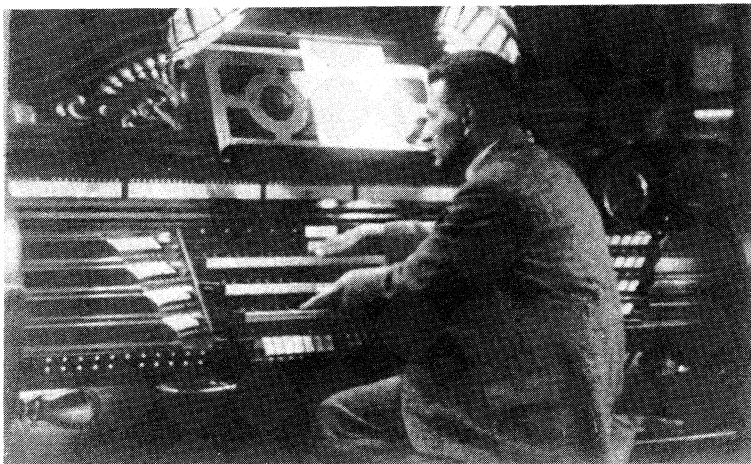
	1) Liebesgruß 2) Der Garten 3) Erste Liebe		
24	Zwei Gesänge für Alt und Klavier 1) Gebet 2) Glocken		Klemm
25	Variationen über eine Thema von Purcell für Klavier		Klemm
26	Pastorale für Violine und Orgel		Oppenheimer
27	Drei Lieder für hohe Singstimme und Klavier 1) Traum 2) Unsere Augen 3) Lerchen		Portius
28	„Weihnachten“, Vortragsstück für Klavier		Rothe
29	Serenade für fünf Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Klar. in B, Horn in F und Fagott)	1924	Simrock
30	Sonate für Viola und Klavier	1923	Simrock
31	Sonate Nr. 1 D-Dur für Flöte und Klavier	1923	Zimmermann
32	Zwei Motetten für gem. Chor 1) Christe, du Beistand 2) Nun preiset alle		Oppenheimer
33	Variationen über ein geistliches Volkslied für Orgel		Oppenheimer
34	Canzone für Violine und Orgel		Oppenheimer
35	Vier Charakterstücke für Orgel 1) Christi Geburt 2) Christi Kreuzweg 3) Christus am Kreuz 4) Christi Auferstehung		Oppenheimer
36	Toccata und Fuge für Orgel	1926	Simrock
37	„Trauungsgesang: Was Gott zusammengefügt“ für Singstimme und Orgel (hoch, mittel, tief)		Oppenheimer
38	„Zum Christfest“-Vortragsstück (Fantasie) für Klavier, Harmonium, Viol. I, II, III und Cello (auch in Bear- beitung f. Salonorchester und Hausmusikbesetzung)		Portius
39	Drei Orgelstücke 1) Fantasie 2) Intermezzo [Meditation] 3) Passacaglia	1935	Rühle & Wendling
40	Sonate Nr. 2 für Flöte und Klavier		Simrock
41	Zehn Stücke für Harmonium Präludium, Fuge, Gavotte, Chaconne, Menuett, Aria, Giga, Pastorale, Burleske und Variationen	1929	Portius
42	Acht Pedaletüden für Orgel	1930	Breitkopf & Härtel
43	Übungen für den Anfangsunterricht im Orgelspiel	1930	Portius
44	Kanonische Variationen über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geist“ für Orgel	1931	Breitkopf und Härtel
45	Sonate d-moll für Violine und Orgel	1932	Portius
46	Toccata und Fuge für Orgel (e-moll)	1932	Portius
47	Zehn Inventionen über ein Thema von Joh. Phil. Kirnberger für fünf Blasinstrumente		Portius
48	„Lebenslied“ für eine hohe Stimme und Streichquartett 1) Kindheit 2) Träume	1934	Portius

	3) Rosenketten 4) Am Ziel		
49	Tocatta und Fuge für Klavier	1932	Portius
50	„Wie schön leucht' uns der Morgenstern“. Kanzone für Sopran, Flöte, Violine und Bratsche	1933	Portius
51	„Gustav-Adolf-Lied“ für vierstimmigen Chor		Portius
52	Drei Stücke für Klavier und Orchester 1) Polonaise 2) Menuett 3) Tarantella		Portius
53	Zwei Klavierstücke: 1) Polonaise 2) Perpetuum mobile	1933	Portius
54	Drei Stücke für Violine und Klavier		Portius
55	Sonate für Klarinette und Klavier		Portius
56a	„An die Hoffnung“ für vierstimmigen gem. Chor		Portius
56b	„Kommt herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken“ für gem. Chor	1937	Portius
57	Choralvorspiele für die Festzeiten des Kirchenjahres nach Melodien des dt. evang. Einheitsgesangbuches für Orgel. Bd. 1-4	1934-1936	Portius
58	Concertino für zwei Flöten und Streichorchester		Portius
59	Präludium, Fuge, Chaconne und Doppelfuge für Orgel (d-moll)	1936	Portius
60	20 leichte Choralvorspiele für Orgel		Leuckart
61	Drei kleine Präludien und Fugen für Orgel	1936	Portius
62	Vier Fughetten für Orgel	1937	Portius
63	Suite im alten Stil für Flöte, Violine und Klavier (A-Dur)		Portius
64	Trio-Sonate für Orgel	1937	Portius
65	„Brüder in Freude verbunden“. Hymne für gem. Chor		Portius

2) Werke ohne Opusnummer

WoO	Titel	Entstehungszeit resp. Copyright	Verlag
1	Gavotte E-Dur und Thema mit 5 Variationen g-moll für Klavier	Autograph 1907	Manuskript
2	Sonate g-moll für Klavier		Portius
3	Choralvorspiele für Orgel Sammlung Lubrich		Leuckart
4	Choralvorspiele für Orgel Sammlung Werner		Vieweg
5	Tocatta und Fuge D-Dur für Orgel	1937	Portius
6	Passacaglia und Doppelfuge für Orgel	1911	Leuckart
7	Fantasie und Doppelfuge über den Choral „Wunderbarer König“ für Orgel	1937	Portius
8	Sonate c-moll für Orgel	1938	Portius
9	Präludium und Fuge in f-moll für Orgel		Portius
10	Adagio in f-moll für Orgel		Portius
11	Adagio für Flöte und Orgel	1937	Portius

12	Sonate h-moll für Flöte und Orgel		Portius
13	Bearbeitungen für Harmonium Reger-Album Bach-Album Brahms-Album Händel-Album Liszt-Album	1928 1932 1934 1935 1936	Portius Portius Portius Portius Portius
14	Elegie für Violine (oder Flöte) und Orgel (auch Ausgabe für 2 Violinen (Flöten), Viola und Cello (Fagott))	1937	Portius
15	Streichquartett E-Dur		Portius
16	Vier Humoresken für Streichorchester		Klemm
17	Suite im alten Stil für Flöte, Violine und Klavier oder für 2 Violinen und Klavier (Präludium, Ciacona, Menuett, Giga)		Portius
18	„Die ganze Welt, Herr Jesu Christ“. Ein fröhliches Osterlied für Sopran, Alt und Tenor	1937	Portius
19	Ostern: „Nun freut Euch hier und überall“ für Sopran, Alt und Tenor	1937	Portius
20	„Jesus Christus, unser Heiland“. Motette für gem. Chor (Sammlung: Singet und spielt)		Reissland
21	„Jesus Christus, unser Heiland“. Motette für dreistimmigen Chor (Chorbuch II)		Breitkopf und Härtel
22	Zwei Motetten für gem. Chor 1) Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend' 2) Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort		Portius
23	„Mit der Freude zieht der Schmerz“ (Neujahrslied) für vierstimmigen gem. Chor	1935	Portius
24	„Tröstung“. Lied für eine Singstimme und Orgel		Rühle & Wendling



*Karl Hoyer an der Orgel der St. Jacobikirche in Chemnitz
(Quelle: Museum Weißenfels)*

Peter Thalheimer (Stuttgart/Nürnberg)

**Eine Quelle zur Agogik
bei Sigfrid Karg-Elert:
Seine Caprice op.107/23
für Flöte solo**

Vortrag, gehalten auf dem Karg-Elert-Symposion
1995 in Eberbach

Karg-Elert schrieb in den Jahren 1918 und 1919 30 Capricen op.107 für Flöte solo¹, angeregt durch den Soloflötisten des Leipziger Gewandhauses, Carl Bartuzat. Das Vorwort des Erstdruckes ist datiert *Mai 1919*. Darin beschreibt Karg-Elert die Idee dieses Opus' wie folgt:

"Die 30 Capricen sind dem dringenden Bedürfnis entsprungen, eine Brücke von der vorhandenen Studienliteratur zu den ungewöhnlich komplizierten Partien der modernen Orchesterwerke eines Rich. Strauß, Mahler, Bruckner, Reger, Pfitzner, Schillings, Schönberg, Korngold, Schreker, Scriabin, Strawinsky und zu den modernsten Virtuosenstücken zu schlagen. Sie wollen also in erster Hinsicht diesen bereits existierenden Werken als technische Zusrüstung dienen, d. h. die dort gestellten hohen Anforderungen durch planmäßige Sonderstudien erfüllen helfen."

In dieser Sammlung findet sich als Nr. 23 ein kurzes Stück, überschrieben *Adagio appassionato (quasi recitativo)*, das wegen seiner genauen agogischen Angaben

unsere besondere Aufmerksamkeit verdient. (Abb.1)

Für Rhythmus, Tonhöhe, Dynamik und Artikulation haben sich schon früh allgemein verbindliche Notationsformen herausgebildet, für die Phrasierung gab es einzelne, kurzlebige Notationsversuche. Dagegen wurde die Niederschrift der Agogik fast nie erwogen, wohl deshalb, weil die Interpreten sie seit jeher als Teil ihrer subjektiven Interpretation für sich in Anspruch nahmen. Das ist auch heute noch der Normalfall. Je nachdem, ob ein Musiker einem mehr emotionalen oder mehr rationalen Aufführungsstil huldigt, wird das Ausdrucksmittel Agogik emotional-unbewußt eingesetzt – oder absichtlich vermieden. Ein bewußter Einsatz der Agogik als stilspezifisches Ausdrucksmittel ist bei heutigen Interpreten nur selten zu finden.

Seit dem Beginn des Historismus in der Musik gewinnen in zunehmendem Maße historisch-stilistische Aspekte Einfluß auf die aktuellen Aufführungen. Viele Bereiche der historischen Aufführungsspra-

Adagio appassionato (quasi recitativo). (Rezitativisch frei (quasi Adagio passionato).)

ff pieno mit vollausladendem Ton
volando (leidenschaftlich)
incalzando (drängend)
p
a tempo
allargando

r ritardando (breit, zurückhaltend) *aa* *accelerando* assai (sehr drängend)
a accelerando (rascher, eilend) *r... a... aa...* *lento da principio, poi stringendo sempre più fino al rapidissimo* (langsam beginnend, rascher und drängender bis hastig)

Edition Steingraber. 1340

Abb. 1: Sigfried Karg-Elert: Caprice op. 107 Nr. 23

xis sind heute so gut erforscht, daß sie auch unter praktischen Musikern Allgemeingut geworden sind. Nicht so bei der Agogik. Es gibt nur sehr wenig grundlegende Literatur zur Geschichte und zum Einsatz dieses Phänomens. Viele Bereiche, die sich viel weniger radikal auf heutige Interpretationen auswirken als die Agogik, sind besser

erforscht. Ein erster Versuch einer Gesamtdarstellung der Geschichte des Rubato, also eines Teilbereiches der Agogik, enthält keine Hinweise auf Karg-Elert.²

Um später die Bedeutung von Karg-Elerts Agogik-Notation besser einschätzen zu können, ist ein kurzer Exkurs ins 19. und beginnende 20. Jahrhundert erforder-

lich. Er stützt sich im Wesentlichen auf die Forschungen des Heidelberger Musikwissenschaftlers Helmut Haack.³ Diese basieren gleichermaßen auf theoretischen Quellen wie auf frühen Tonaufzeichnungen, also Welte-Klavierrollen und Schellackplatten.

Die vielen Quellen zur Zeitgestaltung in der Musik vor 1800 haben eine gemeinsame Tendenz: Wichtiges kommt mit Verspätung. Schon um 1600 konnte die „Paenultima“,⁴ also der vorletzte Akkord, gedehnt werden, wodurch der Schlußakkord spät kommt. Bei C. Ph. E. Bach⁵ und W. A. Mozart⁶ finden sich Belege für das sogenannte „gebundene Rubato“, bei dem die Melodie gegenüber der Begleitung schleppt. Auch Betonungen wurden üblicherweise durch Verzögerung hervorgebracht, insbesondere bei Instrumenten ohne ausgeprägte dynamische Möglichkeiten wie der Orgel und dem Cembalo. Ganz ausführlich und eindeutig wird dieses Phänomen dann aber erst 1823 von August Leopold Crelle⁷ beschrieben. Er stellt die Regel auf, daß „*das Bedeutende und Wichtige nicht eilt. Die Wirkung eines Tones ist alsdann am stärksten, wenn die Aufmerksamkeit zuvor darauf durch Verweilen gespannt wird*“. Dieses Prinzip wird 1839 von Carl Czerny⁸ bestätigt und findet sich bei nahezu allen frühen Tondokumenten vor 1910. Besonders extrem wurde es übrigens von Arnold Schönberg, Rudolf Kolisch und Anton Webern⁹ praktiziert – leider ohne irgenwelche Folgen für heutige Aufführungen.

Dieser jahrhundertealten Tradition, Betonung durch Verzögerung darzustellen, stellt sich um die Wende zu unserem Jahrhundert eine neue Praxis und eine militante

Theorie entgegen, nämlich die von Hugo Riemann¹⁰. Die alte Tradition wird dabei umgekehrt: Betonte Höhepunkte werden durch Drängen erreicht und kommen früh, das unbetonte Phrasenende läuft langsam aus. Artikulation und Dynamik unterstützen diese Tendenzen.

Kehren wir nun zu Karg-Elerts Caprice zurück und betrachten zuerst seine Fußnote:

<i>r</i>	<i>ritardando</i> (breit, zurückhaltend)
<i>a</i>	<i>accelerando</i> (rascher, eilend)
<i>aa</i>	<i>accelerando assai</i> (sehr drängend)
<i>r...a...aa...</i>	<i>lento da principio, poi stringendo sempre più fino al rapidissimo</i> (langsam beginnend, rascher und drängender bis hastig)

Im Stück kommt dann noch *t* vor, was nirgends erklärt wird, aber wohl als *tempo*, also als *a tempo*, im Tempo zu deuten ist.

Im Stück zeigt sich, daß Karg-Elert nach langsamem Beginn mit einem Accelerando-Auftakt zur betonten Eins des nächsten Taktes hinführt (zum Beispiel Takte 1-2, 2-3, 3-4). Im weiteren Verlauf nimmt die Länge der Accelerando-Auftakte zu (zum Beispiel Takte 10, 18-20), das Prinzip bleibt aber erhalten. Erst nach dem Höhepunkt in Takt 21 folgt ein Auftakt ohne Accelerando (Takt 23): er bereitet das Schluß-Allargando vor.

Die Caprice von Karg-Elert ist also ein Muster für die damals noch ganz neue Art der Agogik, die wir aus Hugo Riemanns Schriften kennen: Betonte Höhepunkte werden durch Drängen erreicht und kommen früh, beim Höhepunkt selbst geht es eher zögernd voran.

VIII

Paul Hindemith
1927

Finale

frei *accel* *frei* *presto*

p *f* *p* *mf*

presto

f *p*

f

p

pp *p*

mf *f* *ff*

p

p

frei *accel.* *presto*

p *f* *p* *mf* *f*

Abb. 2: Paul Hindemith: Nr. 8 aus "Acht Stücke für Flöte solo (1927)

Welche Bedeutung hat nun diese Miniatur Karg-Elerts für uns heute? Es gibt mindestens fünf Bereiche:

1. Dieses Stück bestätigt das, was wir in vielen anderen Werken Karg-Elerts nur andeutungsweise finden, nämlich daß er ein Anhänger der damals modernen Agogik war. Wenn wir das hier sehr plastisch erkennbare Prinzip vom *appassionato* und *quasi recitativo* auf den Normalfall reduzieren, dann werden wir wohl seinem persönlichen Aufführungsstil einen Schritt näher kommen. Wesentlich ist dabei aber, daß der Sprung vom bewußten Gestalten im *appassionato* zum natürlichen, unbewußten Spiel gelingt. Die stiltypische Aufführungsart muß so zur „zweiten Natürlichkeit“ des Interpreten werden. Trotzdem darf sie sich nicht automatisch auf Musik anderer Stilbereiche übertragen.

2. Karg-Elert hat eine differenzierte und trotzdem einfache und logische Notationsform für Agogik geschaffen, zu der es – soweit bekannt – bis jetzt noch keine Alternative gibt. In der Neuen Musik kennen wir zwar Notengruppen mit sich aufspreizenden und zunehmenden Balken für ein *Accelerando* und das Spiegelbild davon für *Ritardando*. Diese Schreibweise läßt sich aber schwer in ein Taktschema integrieren – im Gegensatz zu Karg-Elerts Notation. So könnte diese im Interpretationsunterricht helfen, agogische Vorgänge, die nicht vom Komponisten vorgeschrieben sind, in den Noten festzuhalten. Erfreulicherweise taugt diese Schreibweise nicht nur für die spätromantisch-expressionistische Riemann-Agogik, sondern auch für das klassisch-romantische Gegenstück. – Für die Agogik-Notationsform unserer Caprice gibt es übrigens Vorstufen

in den Opera 101 und 102.¹¹ Dies läßt vermuten, daß sich diese Schreibweise bei Karg-Elert in den Jahren 1913 bis 1918 entwickelt hat.

3. Dieser spezifische Aufführungsstil erklärt manche Zu- oder Abneigung in den Beziehungen zwischen Karg-Elert und seinen Zeitgenossen. Max Reger zum Beispiel huldigte mehr dem traditionell-romantischen Ideal Crelles. Karg-Elert und Reger hatten also sehr gegensätzliche musikalische Vorstellungen. Noch heute kann genau derselbe Gegensatz für unüberbrückbare Distanz zwischen Musikern sorgen, zum Beispiel zwischen Streichern, die in der spätromantischen Tradition ausgebildet sind, und den Mitgliedern der „Alte-Musik-Szene“.

4. Der detaillierte Einblick in Karg-Elerts Aufführungsstil kann uns helfen, Musik anderer Komponisten aufzuführen, wenn wir wissen, daß sie ähnliche agogische Vorstellungen hatten. Hier ist vor allem Paul Hindemith zu nennen, der in seinen Aufnahmen mit dem Amar-Quartett aus den Jahren um 1920 eindeutig den Riemann-Aufführungsstil praktiziert. Helmut Haack hat dies schon 1980 nachgewiesen.

Im letzten seiner 8 Stücke für Flöte solo aus dem Jahre 1927 hat Hindemith übrigens versucht, dem Spieler seine agogische Idee zu vermitteln. (Abb. 2)

Die Notation Karg-Elerts ist demgegenüber viel genauer. Deshalb kann sie uns helfen, Hindemiths Idee besser wiederzugeben.

5. Die Artikulation steht in einem Zusammenhang mit der Agogik, weil diese beiden Gestaltungselemente sich gegenseitig verdeutlichen. Auffällig ist, daß im

18. und frühen 19. Jahrhundert längere Artikulationsbögen immer **vor** der Zielnote, also dem betonten Schluß enden.¹² Dadurch ergibt sich immer ein minimales Absetzen vor dem Schlußton, er kommt also spät oder es wirkt so, wie wenn er spät käme. Im Gegensatz dazu sind bei Karg-Elerts Caprice – und in vielen anderen seiner Werke – die betonten Schußtöne fast immer angebunden. Eigentlich ist das ganz logisch, weil jedes artikulatorische Abtrennen das Hineindrängen in den Zielton bremsen oder verhindern würde. Aus dieser Beobachtung können wir weitreichende Konsequenzen für die Deutung längerer Artikulationsbögen ziehen: Je nachdem, ob sie in die Betonung hineinführen oder davor abbrechen, läßt sich die Stelle dem einen oder anderen agogischen Prinzip zuordnen. Auch hier bieten sich Parallelen zu Hindemith an, zum Beispiel dem fünften aus seinen 8 Stücken für Flöte solo. (Abb. 3)

Anmerkungen

- 1 Erstdruck Leipzig [1925/1926], Neuauflage Steingräber, Offenbach 1967
- 2 Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*; Oxford 1994
- 3 Artikel „Phrasierung“, in Riemann Musiklexikon, 12/1967, Band III (Sachteil); Aufführungspraxis der Neuen Musik. Ein Arbeitsbericht; in: *Musica*, Heft 4/1980, S.368 ff; Ausdruck und Texttreue. Bemerkungen zur Aufführungspraxis der Musik Schönbergs und seiner Schüler; Manuskript Heidelberg 1984
- 4 vgl. Artikel „Tempo rubato“, in Riemann Musiklexikon, 12/1967, Band III (Sachteil)
- 5 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753, Leipzig 4/1978, Zusätze zum ersten Teil des Versuchs, 3. Auflage. Leipzig 1787, S.13 f
- 6 zitiert bei Ulrich Molsen, *Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten*, Balingen-Endingen 1982, S. 45
- 7 August Leopold Crelle, *Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag*, Berlin 1823
- 8 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule ... Teil 3*, Wien 1839, Reprint Wiesbaden 1991
- 9 Helmut Haack, *Tondokumente als Herausforderung für den Musikforscher: Von der Grundlagenforschung zur Angewandten Musikwissenschaft*; Vortrag bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Manuskript 1986
- 10 *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg und St. Petersburg 1884
- 11 *Dreiunddreißig Portraits für Harmonium op. 101*, Peters Leipzig [1913]. *Impressionen, Zwölf Stücke für Harmonium op. 102*. Peters Leipzig [1914]. Vgl. auch Sigfrid Karg-Elert, *Verzeichnis sämtlicher Werke*. Im Auftrag des Karg-Elert-Archivs zusammengestellt von Sonja Gerlach, Frankfurt 1984, S. 81 f.
- 12 Vgl. Peter Thalheimer, *Artikulationsbögen in der Flötenmusik des Hochbarock*; in: *Üben und Musizieren*, 2/1995. S. 29 ff

Der Abdruck der Notenbeispiele dieses Aufsatzes erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz.

Acht Stücke

für Flöte allein

Paul Hindemith

1927

V

Sehr lebhaft (♩ = 160)

f

p

f

mf *pp* *mp*

mf *f* *ff*

f *mf* *p*

Abb. 3: Paul Hindemith: Nr. 5 aus "Acht Stücke für Flöte solo (1927)

Johannes Matthias Michel (Eberbach)

Grundlinien der Musiktheorie

Sigfrid Karg-Elerts

Vortrag, gehalten auf dem Karg-Elert-Symposion

1995 in Eberbach

I. Einführung und Literatur

Der Polarismus Sigfrid Karg-Elerts ist die erste konkrete Umsetzung des Dualismus und damit eine wichtige musiktheoretische Leistung des 20. Jahrhunderts. Obwohl diese Theorie von Karg-Elert und seinen Schülern an eine große Zahl von Musikern weitergegeben wurde (Karg-Elert selbst spricht von 1000 Studierenden, die durch seine Vorlesungen gegangen seien), hat sie sich doch aufs Ganze gesehen nicht erhalten oder gar durchgesetzt. Dafür dürften verschiedene Entwicklungen verantwortlich sein. Im Folgenden werden die wesentlichen Erkenntnisse und Leistungen Karg-Elerts in Kürze dargestellt.

Die Musiktheorie Sigfrid Karg-Elerts (1877-1933) findet sich in folgenden Lehrwerken niedergelegt:

1. Die Grundlagen der Musiktheorie, 2 Bände, Leipzig 1921 (S. 14)¹. Bei diesem Lehrbuch handelt es sich um eine grundlegende Einführung in die Musiktheorie, die den „Lehrstoff“ für seine „Elementartheorieklassen am Leipziger Konservatorium“ aufbereitet. Karg-Elert kündigt seine „in Vorbereitung befindlichen größeren theoretischen Werke moderner Tendenz“ an. Das Werk setzt „keinerlei Kenntnisse“ vor-

aus. Es erschien in mindestens drei Auflagen. Ein dritter, angekündigter Band „Rhythmik und Metrik, Melodik und Figuration, Einführung in die Polyphonie. Grundriß der Formen“ erschien nicht mehr. (Zitate aus dem Vorwort)

2. Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung, Leipzig 1930 (S 17). In diesem Werk stellt Karg-Elert die physikalisch-mathematischen Grundideen seiner Musiktheorie dar, indem er die Oktave in tausend Teile unterteilt (das Werk war schon einmal als „Die tausendteilige Oktave“ angekündigt worden) und die aus der Schichtung von Intervallen (Quinten, Terzen, Septimen) wichtigsten 303 Töne tabelliert. Die Schlußfolgerungen aus diesen Erkenntnissen werden knapp und in eigener Terminologie aufgezeigt.

3. Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik), Leipzig 1931 (S 18). Dieses Hauptwerk entwickelt systematisch Karg-Elerts Theorie und stellt sie umfassend dar. Charakteristisch für dieses Lehrbuch sind u. a. die ausgesprochen phantasievollen Notenbeispiele, in denen Karg-Elert vor Ideenreichtum geradezu sprudelt. Viele Beispiele hätte man gerne als ausgeführte Kompositionen zur Verfügung.

4. Die logische Entwicklung der modernen Figuration, 1919 (In: Op. 107, Capricen für Flöte solo). Das früheste Werk soll unberücksichtigt bleiben, weil es sich der Diasthematik widmet, die bei Karg-Elerts Theorie eher im Hintergrund steht.

Seine beiden wichtigsten Schüler haben zahlreiche Publikationen veröffentlicht, die die Theorie des Lehrers darstellten. Zunächst **Fritz REUTER**, dessen Anliegen es war, Karg-Elerts Theorie übersichtlich, verständlich und didaktisch zeitgemäß aufzubereiten. Er verteidigte die Polaristik sogar in den Fünfziger Jahren gegen Angriffe aus der Sicht des dialektischen Materialismus in der Auslegung Stalins!

5. Harmonieaufgaben nach dem System Sigfrid Karg-Elerts, Leipzig 1928, 35 Seiten;

6. Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts, Konsonanz- und Dissonanzlehre nach dem System von Sigfrid Karg-Elert, Halle 1952, 173 Seiten;

7. Methodik des musiktheoretischen Unterrichts (Mitteldeutscher Verlag, Halle 1950, 192 Seiten)

Weiterhin **Paul SCHENK**, der die Theorie durch eine vereinfachte Darstellungsweise zu verbreiten suchte.

8. Kleine Praktische Harmonielehre, Leipzig 1976, 120 Seiten;

9. Karg-Elerts polaristische Harmonielehre, In: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1966, S. 133-162;

10. Funktioneller Tonsatz - Arbeiten am Klavier Heft 1+2, Leipzig 1953, 63 + 76 Seiten)

II. Physikalismus - Dualismus

Physikalismus nennen wir die Erscheinung, daß musikalische Phänomene physikalisch oder mathematisch nachweisbar sein müssen, um „Beweiskraft“ zu haben. Diese Anschauung ist schon seit der Antike eine vorherrschende und fußt vielleicht auf dem bekannten Satz von Pythagoras: „Die Zahl ist das Wesen aller Dinge“ (Karg-Elert, Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung, Vorwort). Seit wir dieses Phänomen als solches erkennen, können wir es Physikalismus (Dahlhaus) nennen, denn erst in der Moderne wird die Abhängigkeit vom Erkenntnisstand der Physik fragwürdig, die ursprüngliche Gleichsetzung

‘Natur’ = (natürliche) Zahlen = Beweis für die Gesetzmäßigkeit einer Theorie

wird durch den veränderten Naturbegriff destabilisiert. Karg-Elert unterliegt auch ganz und gar dem Physikalismus, wobei seine naturwissenschaftlichen Berechnungen keineswegs mit einfachen Zahlen auskommen, sondern mit Tausendstel und sogar mit Logarithmen arbeiten, denn die Natur ist für Karg-Elert keinesfalls „primitiv“.

Der ‘Dualismus’ ist die gegensätzliche Position zum Monismus. Der Dualismus postuliert die Gleichwertigkeit von Dur und Moll (als Naturphänomene) und stützt sich dabei auf die spiegelbildliche Entsprechung der Oberton- und der Untertonreihe, bzw. der Saitenteilung und der Saitenverdoppelung am Monochord. Der Monismus sieht Dur (durch die Obertonreihe oder Saitenteilung) als naturgegeben an und lei-

tet Moll davon ab. Als die wichtigsten Vertreter des Dualismus werden immer wieder genannt Zarlino, Hauptmann und Riemann als Musiktheoretiker, von Helmholtz und von Oettingen als Akustiker und Goethe (in seinem Entwurf einer Tonlehre), der übrigens als einziger den Physikalismus überwindet, sowie Karg-Elert. Während aber der Vater aller modernen Musiktheorie, Hugo Riemann, für seine eigene dualistische Denkweise keine entsprechende praktische Umsetzung fand, sondern im Gegenteil mit der auf Rameau fußenden Funktionstheorie die Voraussetzungen für die Durchsetzung des Monis-

mus schuf, vollendet Karg-Elert die Arbeit der Dualisten mit seinem 'Polarismus', der einerseits die Theoriebildung des Dualismus vollkommen macht, indem wirklich alle tonale Musik Dur-Moll-spiegelbildlich erklärbar wird, und andererseits eine Theoriesprache mit konsequent spiegelbildlichen Zeichen schafft. Karg-Elert stellt dies immer wieder anhand zahlreicher spiegelsymmetrischer Abbildungen von nicht unerheblichem graphischem Reiz dar, ja er nimmt die spiegelsymmetrische Darstellung für die (physikalische) Sache selbst, er betreibt einen 'Symmetrismus'.

c) Zentral-Ausschnitt aus dem Ton- und Klangkosmos
30töniger Bereich in Reinwerten

Fig. 17

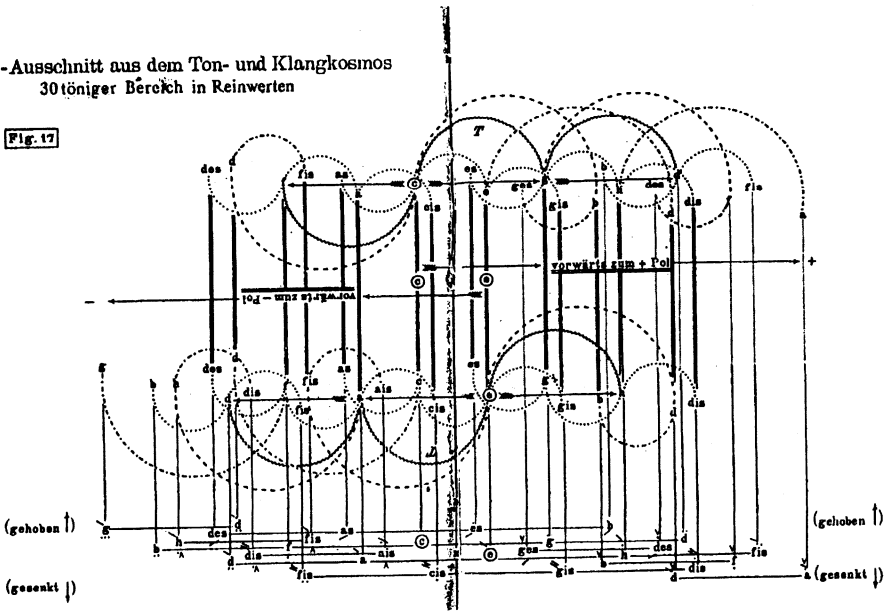


Tabelle 1: Symmetrismus bei Karg-Elert, aus: Polaristische ... (siehe unter 3.)

III. Beobachtungen Karg-Elerts

Karg-Elert unterteilt die Oktave in tausend Teile (im Gegensatz zum heutigen Cent, das die Oktave in 1200 Teile teilt) und führt die mikro-Bezeichnung ein. Er geht davon aus, daß die durch pythagoräische Quinten (dargestellt mit Punkten), didymische Terzen (Schrägstriche) oder Naturseptimen (Keile) geschichteten Töne auch dann in ihrer Strebsamkeit harmonisch spezifisch wirken, wenn sie durch ein temperiertes System eigentlich nivelliert sind. Die Abweichungen zwischen den durch Schichtungen erreichten und den ursprünglichen Tonhöhen nennt man bekanntlich Kommadifferenzen, Karg-Elert fügt u. a. sein „Leipziger Komma“ (Differenz zwischen Ausgangston und durch Schichtung von zwei Terzen und einer Naturseptime erreichtem Ton) ein. Entsprechend diesen tatsächlichen Tonhöhen-differenzen führt er das Bild der „Ursprungslagen“ ein, das optisch eine „Entfernung“ zwischen Harmonien sichtbar macht, die real eigentlich in der Tonhöhe existiert. Karg-Elert trennt sehr genau „Akkordik“, das ist Akkordlehre, und „Harmonik“, die Lehre von den Tonarten oder Tonsystemen. Hierauf fußt seine Theorie von der „kommareinen Modulation“, die dann eintritt, wenn eine Entfernung zweier Tonarten korrekt überbrückt wurde. Ein rein singender Chor würde tatsächlich in der Mikrotonnhöhe der Zieltonart ankommen. Im Gegensatz dazu ist die „kommadifferente Modulation“ ein Sprung oder eine Rückkung, die Kommafehler in der realen Tonhöhe zur Folge hat. Nach Karg-Elerts Vorstellung definiert sich der Zusammenklang aus der physik. Position eines Klanges, die

Auflösung gibt im temperierten System über diese Position Auskunft.

s. Tabelle 2, Oktavteilung

s. Tabelle 3, Ursprungslagen

IV. Spiegelsymmetrische Anordnung

Mit der spiegelsymmetrischen Anordnung zeigt Karg-Elert, daß Dur und Moll in Aufbau und Struktur gleich sind, Dur von unten nach oben (große Terz und kleine Terz) und Moll (ebenfalls große Terz und kleine Terz) von oben nach unten gesehen. Er wählt dazu ein angenommenes Zentrum, den Ton d' , und bezeichnet die beiden umliegenden Töne c' und e' als Kerntöne des C-Dur- und des a-Moll-Akkords. Logisch folgert er, daß die Dominante in Moll nicht ein Dur-Akkord auf der 5. Stufe sein könne, sondern der spiegelbildliche Äquivalent ist unsere alte Moll-Subdominante. Ganz richtig weist er darauf hin, daß das Spiegelbild des Dur-Dominantseptakkords (der funktionstheoretische Moll-Subdominantquintsextakkord) die gleiche Strebekraft zur Tonika hat. Die Subdominante nennt Karg-Elert „Contradominante“ (abgekürzt Contrante), weil sie der Dominante gegenüberliegt, nicht „unter ihr“ liegt. Die Parallelklänge zu Tonika und Dominante haben zwei „Stammklänge“ und deshalb auch zwei Bedeutungen, nämlich Parallelklang zum oberen und Leittonwechselklang zum unteren Ton. Die konsequente Durchführung der Funktionsschreibweise nach dem Polarisismus führt zu den auf dem Kopf stehenden Sigeln in Moll. Sie

POLARITÄTISCHE GENERALTABELLE ALLER BISHER BEKANNT GEWORDENEN WERTE

Nr. ↑	Ton mit akust. Funktionsigel	Namen der Intervalle	↑ μ	↓ μ	Namen der Intervalle	Nr. ↓
303		Oktave	1000	0	Prime	1
302			998	2	Schisma	2
301			995	5		3
300			984	16	Diaschisma	4
299			982	18	synt. Komma	5
298			980	20	pyth. Komma	6
297			979	21		7
296			977	23	Leipz. Komma	8
295			975	25		9
294			966	34		10
293			966	34	kl. Diäsis	11
292			964	36	synt. Doppelkomma	12
291			959	41		13
290		23/24 Oktave (temp.)	9588 2/3	41 2/3	Viertelton (temp.)	14
289			957	43		15
288		31. Partialwert	954	46		16
287			950	50		17
286			948	52		18
285			948	52	gr. Diäsis	19

Tabelle 2: Oktavteilung bei Karg-Elert, aus: Akustische ... (siehe unter 2.)

Ursprungslagen:

15va

15va bassa....

Tabelle 3: Ursprungslagen, aus: Reuter, *Praktische Harmonik ...* (siehe unter 6.)

wird ergänzt durch Bezeichnungen für die Stellung des Akkords und durch eine

Schreibweise für aus dem Akkord einmalig austretende Töne.

4 C-Dur:

C_p C C_p T D_p D D_c 2 2 # E A G

In a-hall:

C_p C C_p T C_p C C_c 2 2 # E A G

C-Dur:

T T T T T T C_p E T_H T_H D_H T_P D

Tabelle 4, Akkordsymbole

V. Auf dem Weg in die Atonalität

Karg-Elert schafft sich eine eigene, zunächst nicht leicht verständliche Terminologie. Diese verteidigt er schon im Vorhinein gegen Kritik, indem er darauf verweist, komplizierte Vorgänge nicht simplifizieren zu können. Die z. T. neue Terminologie wird besonders deutlich an den von ihm sehr genau nach Grad der Entfernung und Beziehung zur Tonart differenzierten Medianten (Medianten, Gegenmedianten, Terzgleicher, Tritonanten, Kollektivwechselklänge, Chromonanten). Sie machen es erstmals möglich, in der spätromantischen und impressionistischen Musik typische harmonische Vorgänge auf eine Tonart zu beziehen, anstatt Modulationen anzunehmen, die gar nicht stattfinden. Ein wichtiger Aspekt bei Karg-Elert ist auch die Einbeziehung der (Natur-)Septime als gleichwertiges Naturphänomen zu Terz und Quinte. Ist für ihn schon der Dominantseptakkord ein Naturprodukt, so ermöglichen es Klangzusammenstellungen mit über die Septime abgeleiteten Medianten, auch freitonale und schließlich atonale Klänge als „naturgewollt“ zu erklären. Möglicherweise ist dies der historische Höhepunkt des Physikalismus.

Diese Schichtungen von Klängen zu freitonalen und schließlich atonalen Komplexen vollziehen sich zwar systematisch, geben aber vor allem Karg-Elerts eigene Musiksprache wider. In Tabelle 5 (Harmonik S. 45) spricht Karg-Elert in seiner unverwechselbar lebendigen Art in quasi wörtlicher Rede zum Leser.

(siehe Tabelle 5)

Zusammenfassend kann gesagt werden: Karg-Elerts Theorie ist in sich streng logisch aufgebaut, sie stützt sich auf mathematisch-physikalische Grundlagen, die verbalen Erklärungen sind gelegentlich schwer verständlich und geschraubt (Akustische Klang-, Ton- und Funktionslehre) und durch eine überwiegend eigene Terminologie nicht unmittelbar lesbar. Ihre Darstellung ist dennoch alles andere als trocken, vielmehr lebendig, sie ist zuweilen sogar mit polemischen Angriffen (z. B. gegen Reger) durchsetzt.

VI. Fragestellungen zur Karg-Elert-Theorie heute

Die folgenden Fragestellungen zu Karg-Elerts Theorie sollten wir diskutieren und untersuchen. Der Verfasser fügt an jede Frage die aus seiner bisherigen Beschäftigung gewonnenen Thesen an:

1. Eignet sich die Karg-Elert-Theorie für die Theoriebildung bei „historischer Musik“? - Ja, jedenfalls erklärt sie mehr Musik als die beiden gängigen Systeme Funktionstheorie und Stufentheorie.

2. Eignet sich die Karg-Elert-Theorie für die Theoriebildung zu Karg-Elerts eigener Musik? - Tatsächlich gehen bei Karg-Elert Theorie und kompositorische Praxis „Hand in Hand“, und zwar von seinen Jugendwerken an. Seine Leistung ist in dieser Hinsicht nur vergleichbar mit Schönberg und Messiaen.

3. Eignet sich die Karg-Elert-Theorie für die Theoriebildung bei „Neuer Musik“? - Vermutlich nur eingeschränkt.

4. Ist der Physikalismus als „Beweisführung“ noch akzeptabel? - Vermutlich

XI.

Neu= resp. Atonalformen.

Einer Unterredung zwischen einem der radikalen Führer der mus. Linkspartei und mir [i. J. 1914] möge nachstehend gedacht werden, da sie prinzipielle Bedeutung hat:

Besagter Künstler war der Meinung, daß die sogenannten „Neuklänge“ willentliche Bildungen sind und in offensichtlicher Opposition zu den >überlebten Naturformen<(!) stehen. „Die Konsonanz ist entthront, wir haben die schärfste Dissonanz, den gespaltenen Ganzton, an ihre Stelle gesetzt und als Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Neuklänge gewählt“. [Das klingt wie ein Ukas oder ein Senatsbeschluß!]

Darauf meine Einwendung: >ja glauben Sie -Erdgeborener- denn, den Mätschen der Naturverstrickung entrinnen zu können? Ihr „Erfinden“ kann stets nur ein „Finden“ von naturgegebenen Möglichkeiten sein.<

Der Radikalist schlägt hohnvoll

cis	d	dis
des		es

 an und sagt >da!, wo bleibt ihre Theorie vom Naturklang?<

Meine Entgegnung: Der Klang ist nicht primitiv, aber wer verpflichtet denn die Natur zur Primitivität? Nehme ich an, die Töne heißen *des d dis* [wobei es vollkommen belanglos ist, ob sie im Sinne von *des d dis* oder *des d dis* oder *des d dis* bewertet werden, da ja ihre Proportionen die gleichen bleiben], so sind sie Vertreter der Naturkonsonanzen:

Fig. 25

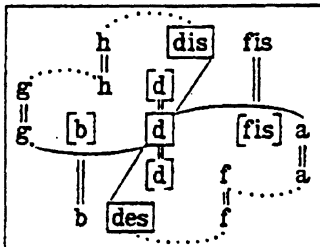


Tabelle 5, aus: Polaristische (siehe unter 3.)

nicht, aber er ist inzwischen ein historisches Phänomen, und insofern ist Karg-Elerts Musiktheorie auch historisch. Die Frage nach ihrer „Richtigkeit“ entscheidet sich nicht unbedingt am Problem des Physikalismus.

5. Bringt der „Symmetrismus“ Karg-Elert gelegentlich in eine ideologische Verkrustung? - Möglicherweise ja, aber nur an marginalen Punkten.

6. Führt der konsequente Dualismus zu einer neuen, eigenen Klanglichkeit in Moll? - Ja, aber es ist in der Musikgeschichte relativ wenig Material dafür da (außereuropäische Musik, nordische Musik, Impressionismus). Bei Karg-Elert werden die Möglichkeiten überzeugend komponiert, aber sicher nicht ausgeschöpft.

7. Benötigen wir heute noch eine Harmono'logik' oder würde nicht eine phänomenologische Beschreibung ausreichen?

8. Ist die Ansicht über die Auswirkung der kommareinen bzw. kommadifferenten Modulation wirklich zutreffend? - Dazu wäre unter anderem auch eine Untersuchung zur Hörpsychologie in der tonalen Musik nötig.

9. Ist Karg-Elerts Theorie zu kompliziert und damit nicht in der Praxis etwa der Musikhochschulen vermittelbar? - Erfahrungen von Karg-Elert-Schülern und -Enkelschülern besagen das Gegenteil: Die Theorie wird sogar in der Musikschule und in der nebenamtlichen Kirchenmusiker-Ausbildung (C-Prüfung) mit Erfolg und ohne größere Mühe als andere Theorien vermittelt.

Anmerkung

- 1 Schriftenverzeichnis in: Sigfrid Karg-Elert, Werkverzeichnis, Frankfurt 1984
-

Thilo Frank (Stuttgart)

**Der Dänische Komponist
Franz Syberg,
Schüler von Sigfrid Karg-Elert**

Vortrag, gehalten auf dem Karg-Elert-Symposion
1995 in Eberbach

Sybergs Wurzeln liegen in Dänemark. Ein Gebiet namens Pilegården war sein Zuhause. Es liegt direkt außerhalb der Kleinstadt Kerteminde, an der Nordküste der Insel Fünen. Franz Syberg wurde 1904 als fünftes von sieben Geschwister in eine Künstlerfamilie hineingeboren. Seine Eltern, Anna und Fritz Syberg, waren berühmte Maler. Es war eine lebhaftes Familie, geprägt von einer warmen Künstleratmosphäre und engem Zusammenhalt.

Sehr wichtig muß der dreijährige Italienaufenthalt in Pisa für den sechsjährigen Syberg gewesen sein:

„Es war eine herrliche Zeit, und ich erinnere mich an vieles von dort: z.B. an die Chöre der Domkirchen... Alle sangen ja dort - das Ganze war Musik und Gesang.“³

Alle seine Geschwister waren künstlerisch angehaucht, aber Franz war der einzige, der die musikalische Laufbahn einschlug. So bekam er im Alter von 14 Jahren seinen ersten Violinunterricht in Odense (bei Prof. Julius Chonowitsch) und Theorieunterricht beim dortigen Domorganisten N. O. Raasted.

Raasted, der seinerseits selber in Leipzig studiert hatte, bewegte Syberg zu einem Studium in Deutschland. Syberg berichtete darüber:

„Für mich war es immer so, daß ich mir nicht vorstellen kann, Musik zu betreiben ohne auch zu komponieren. Das war am Anfang sehr unbeholfen. Ich konnte ja nur, was ich mir selbst gelehrt hatte, aber bei Raasted wurde mir bewußt, wieviel dazu eigentliche gehört.“⁴

Er reiste 1922 im Alter von 18 Jahren über Berlin nach Leipzig, wo er die nächsten sechs Jahre studierte. In einem Brief an den Vater, datiert am 16.04.1923, berichtet Syberg:

„Jetzt nach Ostern bin ich in eine neue Klasse am Konservatorium gekommen. Ich studiere sowohl Fugen als auch Instrumentation; Fugen ist ein verdammt schwieriges Zeug, aber sehr lehrreich, und Instrumentation ist unheimlich interessant... Meine Zeit ist gut ausgelastet, zwei Stunden Klavier in der Woche, eine Stunde Geige und vier Theorie, d.h. jede der Theoriestunden dauern drei Stunden. Ich habe einen prachtvollen Lehrer,



Fritz Syberg (Vater von Franz Syberg) auf seinem Landgut Pilegården

wenn er erst einmal mit der Stunde angefangen hat, kann er gar nicht mehr aufhören. Zuhause ist er, glaube ich, als Komponist gar nicht bekannt, hier auf dem Konservatorium gilt er als Revolutionär...“

Der Revolutionär war Sigfrid Karg-Elert. Doch ein Lehrer war für Syberg nicht genug; so arbeitete er noch privat beim Komponisten Werner Hübschmann, mit dem Syberg bis zu seinem Tod eine enge Freundschaft pflegte.

In Leipzig bekam Syberg eine Menge Musik zu hören. Er war für alle Musikrichtungen aufgeschlossen, besonders für die Neue Musik, so unter anderem für Igor Strawinsky und vor allem für Paul Hindemith:

„Soeben habe ich eine Sonate von Strawinsky bestellt; Das „Tier“ kostet 10 Mark, aber ich mußte sie haben...“⁴⁵

Im nächsten Brief berichtete er:

„Ich gehe immer noch auf Entdeckungsreise durch die Klavierliteratur, und ich muß zugestehen, daß es sicher nicht angenehm zu hören ist, wenn ich mich durch die modernen Komponisten buchstabiere.“⁴⁵

Auch Konzertbesuche mit „traditioneller Musik“ gehörten zu Sybergs Musikstudium. So berichtet er über sein erstes Treffen mit seinem Landsmann Carl Nielsen:

„Es war das allergrößte, als ich die 5. Sinfonie Carl Niensens, aufgeführt von Furtwängler, hörte. Das war sonderbarerweise mein erstes Treffen mit Carl Nielsen, aber ich glaube, daß ich der einzige im Saale war, der betroffen wurde. Er gewann keine Beachtung in Deutschland.“⁵

Und wie manch anderer Komponist, erlebte Syberg seine „Wagner-Offenbarung“:

„Vorgestern war ich in der Oper und hörte „Tristan und Isolde“; Ich war noch nie ein besonderer Anhänger von Wagner, aber jetzt bin ich allerdings gründlich bekehrt... Ich finde mich in einem Zustand von „Tristan-Dilirium“, ich kann nicht an anderes denken und auch nicht über anderes sprechen... Diese ganze moderne Musik hat ihren Ausgangspunkt in „Tristan“... Ich habe niemals etwas gehört, das auf mich so einen Eindruck gemacht hat; Ich bin ein ganz neuer Mensch und ein ganz neuer Musiker geworden, nachdem ich ihn gehört habe.“⁶

Nach seinem Studium, im Alter von 26 Jahren, reiste Syberg nach Kopenhagen, um dort als Komponist tätig zu sein. Seine Absicht war, so viel als Musiker zu verdienen, daß er vom Komponieren leben konnte. Das war ein schweres Unterfangen, das anfangs nicht gelang. So fing er ein Orgelstudium am Musikkonservatorium bei Peter Thomson an. Sein Lebensunterhalt war durch Organistendienst nun zum Teil gesichert, und somit konnte er komponieren. Aufgrund zahlreicher Kontakte zu einem jungen experimentellen Milieu wie u.a. die Studentengemeinschaft, die Versuchs-Szene oder die Gruppe „Le Monde“, fand er Möglichkeiten, seine Kompositionen wie Kammermusikwerke und szenische Musiken aufführen zu lassen.²

Im Jahre 1932, also mit 28 Jahren, schloß Syberg sein Orgelstudium am Königlichen Musikkonservatorium mit einem Diplom ab.

Syberg erreichte ansehnliche Erfolge mit seinen Kompositionen. Das zeigte sich unter anderem darin, daß die Dänische Musikzeitung (Dansk Musiktidskrit, DMT) in ihrer Dezemberausgabe von 1932 eine Präsentation über ihn und seinen vier Jahre jüngeren dänischen Komponisten-Kollegen Vagn Holmboe brachte. Im Grunde müßte dies doch eine Art Bestätigung seiner Person und Arbeit gewesen sein, aber Syberg reagierte darauf überhaupt nicht. Wir alle wissen, daß Printmedien die Möglichkeit der Weiterverbreitung und des Bekanntmachens sind. Aber Syberg ließ sich weder beeindrucken noch verlocken, im Gegenteil: Er wollte sich nicht an diesen Kreis binden lassen. Warum sonst hätte er die Kopenhagener Zeit damit beendet, daß er sich Ende des Jahres 1932 nach Kerteminde, seinem Heimatort, zurückzog, um dort als Organist zu wirken?

Dieser Schritt zurück in seine Heimat ist meiner Meinung nach anzusehen als ein erster Schritt in eine Art Isolation. In Kerteminde blieb er als Organist bis zu seinem Lebensende im Jahre 1955.

So etwas wie eine geordnete chronologische Abfolge seiner Tätigkeit gibt es nicht. Er komponierte unregelmäßig, man könnte ihn mit einem Schlagwort als „Saisonarbeiter“ bezeichnen.

Syberg galt als sehr produktiv am Anfang der 30er Jahre. Er komponierte Kammermusikwerke, das komplette Orgelwerk, und in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehntes seine Hauptwerke, u.a. die Sinfonie und das Bläserquintett. Trotz guter Erfolge sei-

ner Kompositionen und trotz guter Kritiken nach deren Aufführungen, verstummte Syberg 1942 als Komponist völlig. Plausible Gründe hierfür gibt es nicht. Manche meinen, daß Syberg's übermäßige Bescheidenheit, ja Unsicherheit mit dafür verantwortlich waren. Auch in der Tatsache, daß Krieg war, sehen manche hierfür eine Ursache. Der Hauptgrund mag darin liegen, daß die Familie bzw. deren Unterhalt, den er als Organist bestritt, ihn vom Komponieren abhielt. Auch sein Asthma und sein schwaches Herz ließen nur ein beschränktes Arbeitspensum zu. Das alles sind jedoch nur Spekulationen, keine endgültigen Erklärungen.

Wie bereits erwähnt, zog Syberg im Jahre 1932 wieder zurück in sein Elternhaus Pilegården. Er heiratete am 1. Mai 1938 Gudrun Rasmussen. Sie war seit 1932 das Lieblingsmodell seines Vaters. Aus der Ehe gingen zwei Kinder hervor: Tochter Karen, heute als Journalistin in Kopenhagen tätig, und Sohn Henrik, heute niedergelassener Zahnarzt in Kopenhagen. Um seinen bescheidenen Verdienst als Organist aufzubessern, legte Syberg eine Obstplantage an. Sein Leben war von nun an von Obstanbau und der Bienenzucht bestimmt. Er fühlte sich sehr verwachsen mit der Farm seiner Eltern. Wohl deshalb überlebte er den Tag nicht, als er mitansetzen mußte, wie Anfang Dezember 1955 seine elterliche Farm durch einen verheerenden Brand eingäschert wurde. Bilder, Möbel, die Hausorgel und der Flügel wurden gerettet. Syberg erlitt einen Herzanfall und starb noch im Krankenwagen.

Im Sommer diesen Jahres ist der Verfasser in die Heimat und an die Wirkungsstätte Franz Sybergs gefahren. Bei den Recherchen konnten zwei Zeitzeugen an-

getroffen werden: Frau Elly Tengberg, die eine enge Beziehung zum Hause Syberg hatte – sie lernte Franz Syberg kennen, als er nicht mehr komponierte – und Hugo Madsen, pensionierter Historiker, dessen Freunde Bekannte der Familie Syberg waren. Elly Tengberg erzählte sehr eindrücklich über die Person Franz Sybergs. Was in keinem der Texte über ihn zum Ausdruck kam, das schilderte sie. Äußerlich ein schlanker Mann mit Hut und Lottermantel, hatte er viele gute Charaktereigenschaften aufzuweisen: bescheiden, gütig, gutmütig, ruhig, sehr belesen, menschenfreundlich, aber auch bequem. Auch die eine oder andere Anekdote hat sie erzählt: Als Franz wieder einmal bei Tengbergs dem Quartettspiel zuhörte, antwortete er auf die Frage von Elly, ob er es denn ertragen könne, dazusitzen und die Unsauberheiten mitanhören zu müssen, er höre ja nicht auf die Fehler, sondern auf die Musik.

Nach dem Brand seines Hauses war sie es, die seine Kinder vorübergehend zu sich genommen hatte. Sie schilderte die Stimmung kurz nach dem Brand sehr eindrücklich: „Das Haus war abgebrannt, Franz tot, und die Kinder saßen da und spielten.“ Pilegården wurde wieder aufgebaut. Später wurde es von der Stadt aufgekauft. Heute ist von der Atmosphäre, die Pilegården einmal ausgestrahlt hat, nichts mehr zu spüren. Es ist ein modernes Wohngebiet geworden. Nur das Malhäuschen des Vaters ist geblieben.

Werkliste

Zunächst ein Überblick über seine Werke: Der dänische Komponist Niels Viggo Bentzon - Jahrgang 1919 - fertigte

eine erste Werkliste an. Darüber schreibt er:

„Dieses Werkverzeichnis, das auf Grundlage der Franz-Syberg-Sammlung der Königlichen Bibliothek (Kopenhagen) ausgearbeitet wurde, muß mit einem gewissen Vorbehalt betrachtet werden. Zweifellos befinden sich noch ein oder mehrere Syberg-Werke hie und dort in Privatbesitz.“¹

Bertel Krarup, Rektor des Musikkonservatoriums in Odense, aktualisiert Sybergs Werkliste. Er zählt insgesamt 25 Opera, gegliedert in drei Gattungen, nämlich in:

Orchesterwerke, unterteilt in symphonische Werke und szenische Musik, Kammermusikwerke, ausgehend von Duo über Trio, Quartett, Quintett bis zum Oktett und in Orgelwerke.

Basierend auf der Gliederung von Bertel Krarup, sind im Anschluß die Werke nach dem Entstehungsjahr geordnet, angeführt mit den dazugehörenden Städten, in denen Syberg sich aufgehalten hat. Wir wollen einzelne Werke herausgreifen, die einerseits die Entwicklungsstufen Sybergs erkennen lassen, andererseits Syberg zu bemerkenswerten Erfolgen verhalf. Die Schwierigkeit, wenn man sich mit der Musik Sybergs befaßt, liegt darin, daß nur zwei Werke im Druck vorliegen, nämlich das Orgelwerk *Praeludium-Intermezzo-Fugato* aus dem Jahre 1934, und das Vorspiel zu August Strindbergs „Ein Traumspiel“ (*Et Drømmespil*) aus dem Jahre 1941/42. Letzteres war zugleich die letzte Komposition, die Syberg schrieb. Für die anderen Werke ist man auf den Lesesaal der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, dem dänischen Radio und dem Archiv in Kerteminde angewiesen.

Die ersten Kompositionen entstanden während der Ausbildungsjahre in Leipzig. Syberg, der von Haus aus Geiger war, bekam eine fundamentale Schulung in Harmonik, Kontrapunkt, Instrumentation und Klavier. In einem Brief an den Vater, den ich anfangs schon zitiert habe (16.04.1923), berichtet er weiter:

„... Unlängst wurde eine Sonate von Sigfrid Karg-Elert (= ihm) während der Stunde gespielt; mittendrin erklärte er „kommt ein Krokodil unten im Baß und schmatzt“; er ist überhaupt voller guter Laune.“

Die Sonate, die hier angesprochen wird, kann als Hintergrund für Sybergs erste Komposition, der 1926 entstandenen **Sonate für Violine und Klavier**, verstanden werden.² Hierzu schrieb Syberg selbst:

„Es handelt sich um ein Werk der Lehrjahre. Die Komposition wurde von meinem Meister geleitet. Sie beinhaltet seine Sprache so wie seine Kritik. Sie entstand unter der Kralle des Löwen.“

Die Titelseite des Manuskript lautet somit folgendermaßen: „*Allegro sonatissimo*, ein kontrapunktischer Boxkampf in mehreren Runden.“ In den „mehreren Runden“ verbindet Syberg die einzelnen Sätze (*Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*) so zu einem großen Werk, daß er ein Continuum von Musik entstehen läßt.

Mit dem **Klaviertrio** und dem **Streichquartett aus dem Jahre 1927** kehrte Syberg dem 19. Jahrhundert allmählich den Rücken. Es waren Werke des Aufbruchs innerhalb einer siedenden Atmosphäre; der Aufruhr zwischen dem konservativen- und

dem radikalen Flügel wurde spürbar.² Syberg schrieb hierzu im Rückblick:

„Es war eine interessante aber chaotische Zeit in Leipzig. Die moderne Musik brach durch und sorgte für gewaltige Diskussionen; fast Krieg, sowohl innerhalb als auch außerhalb des Konservatoriums ...“³

Nach Dänemark zurückgekehrt, komponierte Syberg in Kopenhagen. Leider bleibt das **viersätzig**e **symphonische Orchesterwerk**, mit dem er sich schon in der Studienzeit und die halbe Kopenhagener Zeit befaßte (1928-30), in der Schublade liegen. Doch die Beziehungen zu dem anfangs genannten jungen experimentellen Milieu, führten zu einer Zusammenarbeit und brachten ihm erste Kritiken.²

Zur Uraufführung der **Marionettenkomödie „Uffe hin Spage“** auf der Versuchsszene im Jahre 1929 konnte man folgende Zeitungsmeldung der *Berlingske Tidende* lesen:

“Es war eine moderne Marionettenmusik geschrieben von Franz Syberg, Sohn des Malers, der hier ausgesprochene Musik-Fähigkeiten zeigte. Zwar wurden sie in Parodie-Musik benutzt, - entweder war es ein romantischer Chor, ein klassischer Kantatenstil, eine unglückliche Abschiedsarie, die karriert wurde - der musikalische Humor, die klare Linie und Beherrschung des Instrumentalen in der Musik waren da.“²

Mit dem **Streichquartett aus dem Jahre 1930** und dem **Quintett aus dem Jahre 1931** erlebte Syberg seinen Durchbruch. Das Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Flöte und Klarinette wurde 1933, zwei Jahre nach der Uraufführung (1931)¹⁰, als beste Komposition der drei

Bewerber Riisager, Koppel und Syberg ausgezeichnet. Daraufhin folgten zahlreiche internationale Aufführungen (u.a. in Wien (1936), Kopenhagen (Nordische Musiktage) und London (ISCM 1938)).

In diesen Werken entwickelte Syberg nun seine Kompositionssprache; so hieß es unter anderem in einer Kritik zum Quintett:

“... Er kam wirklich hinter die Technik des Kontrapunktes und zum Sinn desselben: zu musizieren....“⁷

Auch seine dänischen Komponistenkollegen zollten ihm hohe Anerkennung. Zum Streichquartett aus dem Jahre 1930 (DMT 1939) schrieb Vagn Holmboe in einer begeisternden Kritik:

„Das größte musikalische Erlebnis war unbedingt das Streichquartett Franz Sybergs. Es ist ein großes Werk ..., breit in der Anlage und polyphon-detailliert in der Ausarbeitung, ...: jedes Detail der vier überordentlich selbständig geführten Stimmen hat seine eigene Bedeutung; jeder Einfall, jede neue Idee springt organisch aus dem Stoff heraus, und hat zum Schluß die große Form und die vollendete kammermusikalische Ganzheit geschaffen ...

Die Musiksprache Sybergs ist ernst, stark und schwer in dieser Arbeit; aber sie ist mit einer gärenden Kraft geladen, die zurecht zu gewaltigen Eruptionen führen kann. Als latente Spannung ist diese Kraft in den ruhigen Partien der Sätze... zu spüren, die aber durch eine unruhige stets steigende melodische und rhythmische Spannung ihre Klimax erreicht, um dann wieder in Kontemplation zur Ruhe zu kommen...“¹²

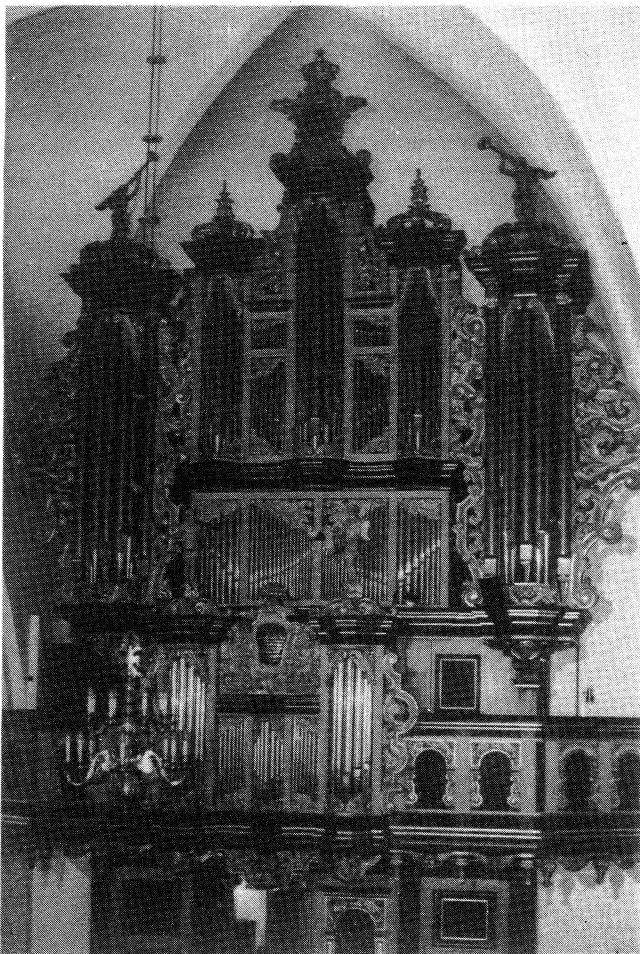
Nach diesen Durchbruchswerken wurde Syberg sehr produktiv. In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre rückten die Kam-

mermusikwerke mit Oboe in den Mittelpunkt, in der zweiten Hälfte kamen Werke in größerer Besetzung hinzu, nämlich die Kammersymphonie für 15 Instrumente (1934) und die Sinfonietta (1934/35).²

Eine weitere Gattung dieser Schaffensperiode bilden die Orgelwerke. Diese möchte ich zusammen mit der Orgel, die Syberg zu Verfügung hatte, nun vorstellen. Zunächst zur Orgel mit der dazugehörigen Disposition:

Orgel

Wie anfangs erwähnt, übernahm Franz Syberg 1932 das Amt des Organisten an der St. Laurentiuskirche in Kerteminde. Dort traf er eine hochromantische Orgel an. Über diese Orgel sind keine weiteren Unterlagen vorhanden. Doch entsprach dieses Instrument anscheinend nicht den Vorstellungen Franz Sybergs, denn er setzte 1938 einen Orgelneubau durch. Sybergs Klangvorstellung bezüglich der neuen Orgel war am Neobarock orientiert. Diese Klangvorstellung entsprang der damaligen Orgelbewegung und sie weist dies noch heute auf. Im Jahre 1938, sprich: sechs Jahre nach Sybergs Amtsantritt als Organist, baute die Firma Marcussen & Son eine neue Orgel mit 31 Register, ver-



Orgel der St. Laurentiuskirche in Kerteminde

teilt auf drei Manuale, sprich: Hauptwerk, Rückpositiv, Brustwerk und Pedal, mit mechanischer Spieltraktur und pneumatischer Registratur, dazu eine freie Kombination und einen separaten Tuttischalter; das Brustwerk wurde, wie bei solchen Instrumenten oft üblich, mit einem Schwel-ler versehen.

Disposition der Orgel:

Marcussen & Son 1938; 31 Register, 1993 renoviert durch Marcussen & Son

Hauptwerk:

Gedaktpommer 16'
 Prinzipal 8'
 Spitzflöte 8'
 Oktave 4'
 Rohrflöte 4'
 Quinte 2 2/3
 Mixtur V-VII
 Dulcian 16'
 Trompete 8'

Rückpositiv:

Gedakt 8'
 Prinzipal 4'
 Quintadena 4'
 Gemshorn 2'
 Nasat 1 1/3
 Scharf IV
 Krummhorn 8'

Brustwerk:

Rohrflöte 8'
 Quintadena 8'
 Koppelflöte 4'
 Hohlflöte 2'
 Flute octaviante 1'
 Sesquialtera II
 Cymbel III
 Vox humana 8' neu!
 (vorher Regal 8')

Pedal

Subbaß 16'
 Prinzipal 8'
 Gedakt 8'
 Oktave 4'
 Rauschquinte III
 Fagott 16'

Umfang: Manual: C - g3,
 Pedal: C - f1

Koppeln: RP-HW, BW-HW, HW-P, BW-P, BW-RP(neu), RP-P(neu), RP4'-P(neu)

Schweller für Brustwerk

Mechanische Traktur

elektrische Registratur

256 Setzerkombinationen

1993 wurde das Instrument instandgesetzt, wiederum von der Orgelbaufirma Marcussen & Son. Verbesserungen wurden vorgenommen mit einer neuen Setzeranlage. Auf dem Brustwerk wurde das Regalregister durch eine Vox humana ausgetauscht, drei Koppeln wurden hinzugefügt, der Klang von 1938 wurde „entschärft“. Mit dieser Instandsetzung ist der Charakter der Orgel erhalten geblieben, sodaß das Orgelwerk Sybergs heute quasi authentisch gespielt werden kann. (Literatur: Niels Friis: Marcussen & Son, 1956, S.72 ff)

Organistenliste

1880-1891	Theodor Sofus	(1851-1916)
1891-1898	Christian Erhard Klein	(1859-1935)
1898-1901	Emil Juel-Frederiksen	(1873-1949)
1902-1908	Axel Sophus Christensen	(1867-1931)
1909-1932	Almann Friisholm	(1882-?)
1932-1955	Franz Adolf Syberg	(1904-1955)
1956-1981	Jorgen Vognsen	(*1913)
seit 1981	Olek Erikson	(*1947)

Orgelwerke

In den 23 Jahren Organistentätigkeit an der St. Laurentiuskirche in Kerteminde schrieb Syberg nur wenige Orgelwerke. Sieht man von der liturgischen „Gebrauchsmusik“ ab, den kleinen Choral-Intona-

tionen und Choral-Vorspielen, so umfaßt Sybergs Orgelwerk drei Hauptwerke, geschrieben in einer Zeitspanne von drei Jahren.² Das früheste Werk aus dem Jahre 1932 besteht aus einer Sammlung von sieben Orgelstücken, ein Jahr später, schrieb er eine große Chaconne (1933), und wieder ein Jahr später das bei Wilhelm Hansen erschienene und daher bekannteste Orgelwerk *Praeludium-Intermezzo-Fugato* (1934).

Zunächst zu dem frühesten Orgelwerk, der Sammlung von **sieben Orgelstücken** aus dem Jahre 1932: Es war die Zeit, in der Syberg zum einen sein Organistenexamen in Kopenhagen ablegte, zum anderen Organist an der St. Laurentiuskirche in seinem Heimatort Kerteminde wurde. Wie die Stücke zu spielen seien, daran hat Syberg vielleicht nicht gleich gedacht. Er notierte nämlich die sieben Orgelstücke auf zwei Systemen, als ob sie manualiter gedacht wären, und überläßt so dem Spieler die Aufgabe herauszufinden, wie sie zu spielen sind. Die Stücke spiegeln ganz und gar den charakteristischen, stark linearen und dissonant freitonalen Stil Sybergs wieder.⁸ Kein Stück gleicht dem anderen. Jedes Stück behält seinen Charakter. Er komponiert unter anderem eine Phantasie, einen langsamen Tanz, eine kleine Chaconne, Instrumental- und Vokalfugen. Die kleine Chaconne aus dieser Sammlung kann als Vorläufer für das zweite große Orgelwerk betrachtet werden, nämlich der großen **Chaconne** aus dem darauffolgendem Jahr 1933.²

Hier handelt es sich um ein Stück, das in der großen Tradition von Bach bis Karg Elert steht. Die Chaconne baut auf einem neuntaktigen Thema in E-Tonalität auf,

bestehend aus 11 Tönen der Oktave, wobei die Durterz vom Grundton „e“ weggelassen ist. Der Satz formt sich als Thema plus 20 Variationen, wobei die ersten 12 Variationen tempomäßig im Adagio verlaufen. Mit der 13. Variation kündigt sich eine allmählich Temposteigerung an.² Über Andante-Allegretto-Allegro zu piu Allegro gipfelt das Werk zum dynamischen Höhepunkt und wie eine Pastorale endet die letzte Variation, bezeichnet mit Poco Adagio.

Da Syberg seine Orgelwerke nie selber spielte und kein Organist bereit war, diese zu spielen (sieben Orgelstücke, Chaconne), wurden die sieben Orgelstücke und die Chaconne erst 1990 uraufgeführt.⁹

Beim dritten und letzten großen Orgelwerk kam alles anders. Das im Jahre 1934 entstandene *Praeludium-Intermezzo-Fugato* wurde ein Jahr später (4. Oktober 1935) durch seinen ehemaligen Lehrer Peter Thomson in der Nikolaikirche in Kopenhagen uraufgeführt. Ich zitiere einige Sätze von Niels Viggo Bentzon zu diesem dreiteiligen Werk:

„Das dreigeteilte **Praeludium** zeigt eine „kirchentonale Konzeption, nicht ungleich dem Hauptthema aus dem Finale der 4. Symphonie von Carl Nielsen. Bei Syberg bleibt ein kirchentonales Gefühl die Grundlage für einen ganz einfachen, eher sparsamen Orgelsatz. Ein freieres rhythmisches Gefühl als man es bei Syberg gewohnt ist, zeigt sich durch den Modellrhythmus. Dieses könnte eine größere metrische Freiheit in seinen späteren Werken ankündigen, aber es war dem Komponisten offenbar zuwider wechselnde Taktarten zu benutzen. Der Konservatismus Sybergs ist fest verankert und ist ein tief integrierter Teil seiner Persönlichkeit....“

Das **Intermezzo** hat arabesk ähnliche Phrasen. Es sind sanft aufeinander folgende Melodien in Triolen und polyrhythmische Sechzehntel, die in der ganzen Art sie zu verarbeiten eine innere Verwandtschaft zu Carl Nielsen zeigt.“¹

Im Fugato triumphiert die Sybergsche Kontrapunkttechnik. Das Fugato zitiert auf zyklische Weise den Themenstoff aus dem Praeludium.“¹ Nach der Uraufführung konnte das Werk immer wieder gehört werden. Es war bislang das einzige von Sybergs Werken, das auf Schallplatte aufgenommen wurde. Beim 1. Internationalen Orgelwettbewerb in Odense 1986 wurde es Pflichtstück.²

Die Kammersymphonie für 15 Instrumente, die Sinfonietta und die Kammermusikwerke der 30-Jahre wurden zur Synthese in der dritten Schaffensperiode. So führten die Kammermusikwerke der 30er Jahre zum Bläserquintett aus dem Jahre 1940, die Symphonie aus dem Jahre 1939 bildete darüberhinaus die Synthese aller Kompositionsgattungen.¹ Sie wurde zum Hauptwerk der Sybergschen Kompositionswerkstatt.

Im Bläserquintett aus dem Jahre 1940 erreichte Syberg jegliche Ausgeglichenheit seiner Tonsprache. Schon nach der Uraufführung war der Erfolg „im Hause“ und der Kritiker Hugo Seligmann schrieb zu diesem Werk (Politiken):

„Es war die eigenwilligste Arbeit dieses Abends. Eine scharf geschnittene Musikanterie, gewagt geschwungen, aber lebendig in der Polyphonie der Stimmen; durch und durch von einem sicheren und vornehmen „Kammermusikempfinden“ und trotz seines oft scharfen Musizierens dennoch nicht ohne lyrische Vitamine getragen. Dies ist kein

leicht zugängliches Werk, aber ein Werk, in das es sich wirklich lohnt sich zu vertiefen....“⁷

Sinfonie

Die Sinfonie aus dem Jahre 1939 wurde damals zu einem Wettbewerb eingeschickt, die durch die Königliche Kapelle als beste Sinfonie ausgezeichnet wurde. Den ersten Preis gewann jedoch der dänische Komponist Vagn Holmboe mit seiner zweiten Sinfonie. Franz Syberg gewann den zweiten Preis. Zum Ausgang dieses Wettbewerbes schrieb der dänische Komponist Niels Viggo Bentzon:

„Ich kann mich aber erinnern, daß über die Sinfonie Sybergs einiges gemunkelt wurde. Man meinte, diese hätte auf alle Fälle eine Gleichsetzung mit der von Vagn Holmboe verdient.“¹

Die Sinfonie wurde durch den Schwager Sybergs, Thomas Jensen, in Aarhus uraufgeführt.¹³ Auch in den darauffolgenden Jahren erlebte die Sinfonie zahlreiche Aufführungen.¹⁴

Auf dieselbe Weise wie die gleichzeitig internationalen Hauptwerke von unter anderem Paul Hindemith's Sinfonie „Matthis, der Maler“ oder Stravinsky's Sinfonie in C-Dur, fügt sich Syberg's Sinfonie vom „mehrsätzigen“ Verlauf her der Tradition an.²

Erinnerungen an den „Fünischen Ton“ eines Carl Nielsen, Verwandtschaft mit den fast gleichaltrigen Komponistenkollegen Hermann D.Koppel und Vagn Holmboe gehen Verbindungen mit Zügen deut-

scher Komponisten ein, vor allem mit Paul Hindemith. ¹ Hindemith's Sinfonie „Mathis, der Maler“ war sicherlich eine inspirierende Quelle; denn einerseits hatte Syberg dieses Werk in seiner Bibliothek, andererseits fand der Komponist Viggo Bentzon die Verwandtschaft der Kompositionstechnik Sybergs mit der von Hindemith heraus.

In Syberg's Sinfonie laufen viele Fäden aus früheren Werken zusammen, sei es formal oder in der Anwendung einzelner Elemente der Musik, wie da sind Melodie, Harmonie, Kontrapunkt, Rhythmik. ¹ Niels Viggo Bentzon spricht von der „Zusammenhangskraft“ ¹ in dieser Sinfonie; Vagn Holmboe spricht vom „ganzen Universum, das vom kammermusikalischen Ausdruck - mit einem Gewühl musikalischer Details - sich bis hin zum Monumentalen erstreckt, doch ohne die Ganzheit über Bord zu werfen“ ².

Syberg's Sinfonie hat drei Sätze. Die Exposition des ersten Satzes, ein Andante molto im 3/8 Takt, beginnt mit einem D-Dur Akkord in den Holzbläsern und wird von dem Motiv im Fagott - d-es-d-e-d-f - gesteuert, das später wiederum Grundlage für die Entwicklung im Mittelteil wird. Das erste Thema des Satzes beginnt mit dem darauffolgenden Flötensolo, das laut Analyse Niels Viggo Bentzon's, „auf dieselbe Weise funktioniert wie die Choralphrase in Hindemith's „Mathis, der Maler“: „Es sun-gen drei Engel...“ ¹

Ein charakteristisches Merkmal Sybergs ist die sogenannte Motiv-Variations-Technik. Sie wird in der unmittelbaren Weiterentwicklung exemplifiziert, indem er den Weiterverlauf der Flötenstimme mit

einem variablen Ostinato begleiten läßt, ein Ostinato, das motivisch vom Flötensolo abgeleitet ist. Die Weiterentwicklung bis zum Mittelteil ist von Carl Nielsen's pastoralem „Fünischen Ton“ gefärbt. Zum „Fünischen Ton“ erklärt Niels Viggo Bentzon folgendes:

„Der „Fünische Ton“ (genannt „Enskolorit“), ist ein spezieller Ton der Insel Fünen, den man einerseits in den Bildern der 1860er Generation findet, zu der Franz Sybergs Vater gehört, andererseits bei dem wenige im Anhören von bestimmten Carl Nielsen Werken etwas undefinierbar „Fünisches“ empfinden, sei es bei einer bestimmten Wendung oder bei einem von Atmosphäre gesättigten Abschnitt in einer der Sinfonien...“.

Zum Ende des Mittelteils wird der dynamische Höhepunkt gelegt. Die darauffolgende Reprise, wiederum ein Andante molto, stellt die anfängliche Ruhe wieder her. ¹

Der zweite Satz, ein Adagio molto, ist ein Satz in freier Variationsform. Der unisono Streichersatz wird nach und nach mit einer Reihe von Gegenmotiven gemischt. ² Wie im ersten Satz ist die Rede von einer ständigen Anhäufung von Motiven, die vor der Schlußkadenz wieder abgebaut werden. ¹

Der Finalsatz, ein breit angelegtes Allegro molto moderato, zeigt deutliche Beispiele direkter Motivgemeinschaft mit den zwei vorausgegangenen Sätzen, und verleiht damit der Sinfonie ein gewisses zyklisches Gepräge. Dazu ist der Satz in hohem Maße selbst rhythmisch und kontrapunktisch sehr scharf pointiert und besonders kontrastreich. ² Deutscher Jazz aus den 20er

Jahren oder der Stil aus der Oper von Ernst Krenek „Jonny spielt auf...“ haben Pate bei diesem überraschenden (im positiven Sinn!) Einschlag im Finale der Syberg - Sinfonie gestanden. Bei diesen integrierten Bestandteilen ist nicht die Rede von einem Plagiat, sondern von einer Absorbierung von Impulsen, die über einen längeren Verlauf „auf den Platz“ gerückt werden und hier zu einem persönlichen Stil werden.¹

Die eingangs erwähnte Elly Tengberg hat dem Verfasser berichtet, daß Syberg

sehr verbittert darüber war, daß seine Musik zu wenig gespielt wurde, er selbst habe sich aber nicht genügend um die Veröffentlichung seiner Werke bemüht. Zur damaligen Abneigung Elly Tengbergs gegenüber Neuer Musik sagte Franz Syberg: "Du mußt die Neue Musik immer wieder hören, hören, hören, dann wirst Du sie hören wollen." Einige seiner Werke sind inzwischen auf CD eingespielt worden und erhältlich.



Franz Syberg.

Werkliste:**Franz Syberg (1904-1955)****Leipzig: 1922 - 1928:****1. Schaffensperiode**

1926 Allegro sonatissimo für Violine/
Klavier

1927 Quasi ein Klaviertrio für Violine/
Violoncello/Klavier, ein Satz
Streichquartett, drei Sätze

**Kopenhagen: 1928 - 1932: 2.Schaffen-
periode**

1928-30 Sinfonisches Orchesterwerk,
vier Sätze

1929 „Uffe hinSpace“
Marionettenkomödie

1930 Streichquartett, vier Sätze

1931 Musik zu Bergstedt, 2. Akt
Leonce und Lena
Quintett für Flöte, Klarinette, Violi-
ne, Viola, Violoncello

1932 Concertino für Oboe und Streicher
Sieben Orgelstücke

Kerteminde: 1932 - 1955

1933 Musik für Oboe und Streicher
Streichtrio
Oboenquartett
Chaconne für Orgel
Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette,
Fagott

1934 Kammerinfonie für 15
Instrumente;
Scherzando für Flöte, Oboe, Violon-
cello, Klavier;
Praeludium-Intermezzo-Fugato für
Orgel

1934/35 Sinfonietta

1936 unvollendetes Konzert für Violine
und Kammerorchester

3. Schaffensperiode

1938 Adagio für Streicher

1939 Sinfonie, drei Sätze

1940 Bläserquintett, drei Sätze

1941 Oktett für acht Bläser

1941/42 Vorspiel zu Stringberg: „Ein
Traumspiel“

Franz Syberg, Werke:*A) Orchester und größere Besetzungen:*

Symphonisches Orchesterwerk in vier Sät-
zen (ohne Titel) 1928-30, KB

Musik für Oboe und Streicherorchester
1933 (?), KB

Kammerinfonie für 15 Instrumente 1934,
KB

Sinfonietta 1934-35, KB

Adagio für Streicher 1938, KB

Sinfonie. Drei Sätze. 1939. KB

B) Szenische Musik:

Uffe hin spage. Musik zur Marionettenko-
mödie von S.Clausen. 1929, KB

Musik zu:) Bergstedt: Ein Film in Versen.
2. Akt. 1931, KB

Leonce und Lena 1931, KB

(Vorspiel zu August Strindberg:) Ein
Traumspiel 1941-42, KB, gedruckt (WH)

C) Kammermusik:

Allegro Sonatissimo für Violine und Kla-
vier 1926, KB

Quasi ein Klaviertrio. Ein Satz. 1927, KB
Streichtrio 1933

Streichquartett. Drei Sätze, 1927, KB

(Streichquartett). Drei Sätze 1930, KB

Quartett (Oboenquartett). Zwei Sätze. 1933,
KB

Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. Suite in fünf Sätzen. 1933, KB
 Scherzando für Flöte, Oboe, Cello und Klavier 1934. KB
 Quintett für Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Cello. Drei Sätze. 1931, KB (Stimmen), DR
 Bläserquintett. Drei Sätze. 1940, DR
 Concertino für Oboe und fünf Streicher 1932, KB
 Oktett für acht Bläser 1941, KB

D) Orgelmusik:

Orgelstücke. Sieben Stücke. 1932, KB
 Chaconne 1933, KB
 Praeludium-Intermezzo- Fugato 1934, gedruckt (WH)

KB = Königliche Bibliothek Kopenhagen,
 Manuskriptsammlung
 DR = Dänemark Radio

Literatur

Vagn Kappel, Contemporary Danish Composers against the Background of Danish Musical Life and History (Det Danske Selskap 1967)

Bo Wallner, Var tids musik i Norden
 Fran 20-tal till 60-tal (NMS 6130) (Nordiska Musikförlaget, Stockholm Wilhelm Hansen Musikförlaget, Kobenhavn Norsk Musikförlag, Oslo)

Nils Viggo Bentzon, Dansk Musiktidskrit (DMT) Focus pa Syberg (1981/82)

Bertel Krarup, Dansk Musiktidskrit (DMT) Nr.30 1990/91 Franz Syberg en outsider idanskmellemkrigsmusik

Festival for Ny Musik Musikhost '90

Christoph Schlüren, Fono Forum 3/1995 Suche nach der eigenen Stimme

Anmerkungen

- 1 Nils Viggo Bentzon
- 2 Bertel Krarup
- 3/4 Interview in Fyns Venstreblad, 19. Juni 1954
- 5 undatierte Briefe, die im Zusammenhang nach aus dem Jahre 1925/26 stammen
- 6 Brief an den Vater: 10.03.1925
- 7 Hugo Seligman: „Politiken“, 31.08.1976
- 8 Franz Syberg: Das komplette Orgelwerk; CD Cover, Kontrapunkt 1992
- 9 Sieben Orgelstücke: Uraufführung durch Jens E. Christensen und Charly Olsen; Chaconne: Uraufführung durch Ulrik Spang Hansen am Musikfestival in Odense 1990
- 10 Quartett 1931: Uraufführung in Kopenhagen: Studentengesellschaft 1931
- 11 Quartett 1930: Uraufführung in Kopenhagen (DUT) 1932
- 12 Dansk Musiktidskrit (DMT): 11.1939
- 13 Uraufführung in Aarhus: 19.01.1940
- 14 Kopenhagen (DUT): 12.02.1941, Kopenhagen (Tivoli): 19.06.1942, Kopenhagen (Dänisches Radio; Donnerstagkonzerte): 06.01.1944.

 Mark Richli (Zürich)

Sigfrid Karg-Elerts Schul- und Etüdenwerke für Harmonium

Schriftfassung des im Rahmen des Karg-Elert-
Symposions 1995 in Eberbach gehaltenen Vortrags

I. Überblick

Von den Schriften Sigfrid Karg-Elerts, die im Werkverzeichnis¹ von Sonja Gerlach (im folgenden mit WV abgekürzt) aufgelistet sind, kann, wenn der Begriff weit genug gefaßt wird, etwa ein Drittel als zur Gruppe der Schulwerke für Harmonium zugehörig angesehen werden. Ein Teil dieser Schriften hat allerdings - mindestens - doppelten Charakter; auch ist bei einzelnen der pädagogische Aspekt bloß sekundär, so beispielsweise bei der Schrift S 9, „Lindholm's Kunst-Harmonium ‚Imperial‘“, die primär eine Propagandaschrift für ein spezielles Instrument eines bestimmten Fabrikanten ist.

Zum Werkkomplex der Etüdenwerke für Harmonium zählen ferner die Notenteile zu einigen Schriften, die oft deren Hauptteil ausmachen, und nebst den eigentlichen Etüdenwerken jene Harmoniumkompositionen, die im Titel oder Untertitel die Bezeichnung „Studien“ tragen - sofern diese Bezeichnung nicht im Sinne von „Stilstudien“ zu verstehen ist - , also insbesondere Op. 76, „Intarsien. Fünfzehn kleine Charakterstücke (Registriertypen oder

Klangfarbenstudien)“ und Op. 70, „Zwei Tondichtungen (Orchestrale Studien)“.

Würde man den Begriff des Pädagogischen noch etwas weiter fassen, so müßten sämtliche Harmoniumkompositionen Karg-Elerts zu diesem Werkkomplex gezählt werden, da letztlich alle Werke dieses Komponisten implizit oder explizit pädagogischen Charakter haben.

Konkret zählen folgende Werke zu den Schul- und Etüdenwerken für Harmonium:

a) Schriften

- S 3 Das moderne Kunstharmenium.
Eine Plauderei. C. Simon, Berlin
(C.S. 2970) o. J.
 - S 5 Das Harmonium und die Hausmusik,
in: Rheinische Musik- und
Theater-Zeitung, 7. Jg., 1906, Nr.
40
 - S 6 Die Reform des modernen Druck-
wind-Harmoniums. C. Simon, Ber-
lin (C.S. 3246) o. J.
 - S 9 Lindholm's Kunst-Harmonium
„Imperial“, Lindholm, o. J.
 - Op. 91 Die Kunst des Registrierens, C.
Simon, Berlin (C.S. 3323-4), 1911-
1919
-

Op. 93 Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel, C. Simon, Berlin (C.S. 3385), 1913; Teil I, Theoretischer Teil

Op. 99 Elementar-Harmonium-Schule, C. Simon, Berlin (C.S. 3421-2), 1914/1916; Band I, Theoretischer Teil (pp. 4 - 20)

Hinzu kommen Registertabellen für Kunstharmonium, die in mindestens drei verschiedenen Versionen den Harmoniumwerken, Bearbeitungen oder Schriften entweder als lose Blätter beigelegt oder am Anfang oder Ende des jeweiligen Werks abgedruckt wurden. Die erste davon, 1905 bei C. Simon erschienen, wurde im WV mit einem eigenen Sigel, S 2, versehen.

b) Etüdenwerke

Op. 93 Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel, C. Simon, Berlin (C.S. 3385) 1913; Teil II, Praktischer Teil

Op. 94 Die hohe Schule des Ligatospiels. C. Simon, Berlin (C.S. 3363-4), 1912

Op. 95 Gradus ad Parnassum, C. Simon, Berlin (C.S. 3386-8, 3434-6), 1913 - 1915

Op. 99 Elementar-Harmonium-Schule, C. Simon, Berlin (C.S. 3421-2), 1914/1916; Band I, Praktischer Teil und Band II

c) Harmoniumkompositionen mit explizit pädagogischen Charakter

Op. 76 Intarsien. Fünfzehn kleine Charakterstücke (Registriertypen oder Klangfarbenstudien), C. Simon, Berlin (C.S. 3340), 1911

Op. 70 Zwei Tondichtungen (Orchestrale Studien). C. Simon, Berlin (C.S. 3311-2), 1910

II. Die Schul und Etüdenwerke im einzelnen

1. Schriften

a) S 1 Das moderne Kunstharmonium

Diese Schrift erschien 1905 bei Simon in Berlin und wurde von einer Zeitschrift und von einem belgischen Harmoniumfabrikanten (Balthasar-Florence, Namur) nachgedruckt bzw. übersetzt. Es handelt sich hierbei eigentlich um eine Werbeschrift für das Kunstharmonium im allgemeinen, ohne allerdings einzelne Fabrikate zu nennen. Inhaltlich ist sie eine detaillierte Beschreibung des Kunstharmoniums in technischer und musikalischer Hinsicht.

b) S 5 Das Harmonium und die Hausmusik

„Das Harmonium und die Hausmusik“ erschien 1906 in der „Rheinischen Musik- und Theater-Zeitschrift“ und wurde anschließend von Simon und von der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ nachgedruckt. Karg-Elert weist darin unter anderem darauf hin, daß, entgegen der (damaligen und wohl auch heutigen) Annahme, nicht das Klavier, sondern das Harmonium das absolut ideale Instrument für Hausmusik sei. Insbesondere dessen expressive Möglichkeiten, die „unbegrenzte Tonalitätsdauer“, der „fortspinnende“ Ton“ und die klang-

farblichen Möglichkeiten prädestinierten das Harmonium zum Spiel von Orchester-, Vokal- und Ensemblewerken in Bearbeitungen. Es geht Karg-Elert aber auch darum, einen „gesunden“ Musizierstil zu verlangen und vom „leer virtuosen“ Klavierstil abzukommen.

„Alles Beiwerk, dessen das Klavier zur harmonischen Unterstützung und beständigen Erkenntlichkeit der jeweiligen Harmonie bedarf, - fällt beim Harmonium fort. Klar, schlicht und oft ungemein weihevoll klingen die breiten Akkorde in beliebiger Dauer. Ich führe als bekannte Beispiele Schuberts erhabene ‚Litaneen‘ oder Beethovens keusches ‚Ich liebe dich‘ an; dem gesungenen Original wird freilich nichts gleichkommen; greift man aber zur Transkription, so kann es kaum eine Wahl zwischen Klavier und Harmonium geben. Am Harmonium gesundet unser durch Kakophonien gefährlichster Art überreizter Musiksinn; hier lernt man den Kern der Musik vom Beiwerk unterscheiden; hier empfindet man wieder die Schönheit einer einfachen, faßlichen melodischen Phrase, hier erkennt man wieder den undefinierbaren Zauber reiner Harmonien und logischer, gesunder Modulationen. Eine keusche Weise von Gluck oder eine anmutige Melodie von Mozart, auf dem Harmonium gespielt, zeigt so recht die Vorzüge dieses Hausinstruments. Aber nicht nur für technisch primitive Stücke taugt das Harmonium: Regers ganz unvergleichbare, wundervolle Lieder (Verlag von Aibl) offenbaren ihre verborgenen Schönheiten in der Übertragung für Harmonium so eklatant, daß sich sehr schwerlich jemand des berausenden Eindrucks dürfte erwehren können. Vieles wird durch die immer klare Sprache des Harmoniums und durch die höchst durchsichtige Satzweise weitaus faßlicher und verständlicher, als dies bei dem unerhörten Gestrüpp der Klavierpartie der Fall war.“²

Am Ende der Schrift weist Karg-Elert auf die Originalliteratur hin:

„Endlich sei der höchst beachtenswerten Originalliteratur (Solo und Ensemble) gedacht. [...] 9/10 aller Harmoniummusik ist als ‚intime Kunst‘ der ‚Hausmusik‘ beizuzählen. Hier gibt es freilich viel Spreu vom Weizen zu sondern. Von Sonaten, Toccaten, Suiten geht es herab bis zu den Salonstücken lebensgefährlichster Tendenz. Hier sei es mit Bedauern gesagt: es ist überaus beklagenswert, daß die Harmoniumliteratur, die eine edle, vornehme, wenn auch schlichte Hausmusikpflege bezwecken soll, zum Teil dieselben Schäden zeigt, wie die alles verflachende Klaviersalonmusik. Das Harmonium ist sehr wohl imstande, unserer Hauskunst neue, gesunde Lebenskraft zuzuführen und dem Salongeklingel ein wirksames Gegengewicht zu geben; umsomehr ist es zu bedauern, daß in neuerer Zeit die Spielerei mit wertlosen Mätzchen, mit unkünstlerischen Äußerlichkeiten auch die so vielverheißende Harmoniumkunst bedroht. Das Publikum, das, des Klavierunfugs müde, sich der edlen Harmoniumkunst zuwendet, sei ernstlich ermahnt, auf der Hut zu sein, damit es nicht eine Flachheit gegen eine Geschmacklosigkeit eintauscht!

An dem Aufbau einer modernen, wertvollen Literatur beteiligen sich heute bereits unsere besten Autoren. Wiederum ist es die Ensemblesmusik, die die künstlerisch beachtenswerteste ist; es finden sich konzertante Duos, Genrestücke und symphonisch-durchgeführte Werke für Harmonium und Klavier, Harmonium mit 1-4 Streichinstrumenten mit und ohne Klavier, mehrere Sonaten, Trios (z.B. eine recht annehmbare Sinfonietta).“³

c) *Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums (1908)*

In dieser mit 30 Seiten relativ umfangreichen Schrift postuliert Karg-Elert einen Harmoniumtypen, der als kostengünstigeres Instrument einen brauchbareren Ersatz für das sehr teure Kunsthharmonium darstellen kann, als das alte sogenannte französische Vierspiel. Ein solches Instrument ist in allererster Linie als Studieninstrument gedacht, auf dem die Originalliteratur für Kunsthharmonium soweit als irgend möglich studiert werden kann, ohne daß dafür der Kauf eines eigentlichen Kunsthharmoniums notwendig würde. Karg-Elert macht Vorschläge, die schrittweise vom „modernen Einspiel“ bis zum „modernen Sechsspiel“ gehen, das schon fast Kunsthharmonium-Disposition aufweist.

Merkmal aller seiner Dispositionsvorschläge ist, daß sowenige Register wie möglich in Baß und Diskant fortlaufend disponiert werden, hingegen die wichtigen Halbspiele des Kunsthharmoniums soweit als möglich zur Verfügung stehen. So hat dann beispielsweise das postulierte Zweispiel nur einen durchgehenden 8' (mit Percussion), dazu im Baß einen 4' und im Diskant einen 16' je ohne Fortsetzung in der anderen Hälfte. Ein relativ großes Beispiel für ein modernes Druckluft-Harmonium im Karg-Elert'schen Sinne (Fünfspiel) ist das Instrument von Hinkel, Ulm, das sich im Besitz der Karg-Elert-Gesellschaft befindet. Es weist folgende klingenden Register auf: im Baß 1P, 2, 3, 5 (zweifach); im Diskant 1P, 2, 3, 5, 7 und als Kombination aus 2 und 5 (also ohne eigene Zungenreihen) 6.

d) *Lindholm's Kunst-Harmonium „Imperial“*

Diese Broschüre, die in erster Auflage 1910 erschien, zählte bis vor kurzer Zeit zu Karg-Elerts verschollenen Schriften, ist aber im September 1995 in zwei verschiedenen Auflagen und insgesamt drei Exemplaren wieder aufgetaucht. Es handelt sich um eine Werbeschrift, ähnlich S 3. Obwohl die Schrift sich auf ein bestimmtes Fabrikat bezieht, handelt es sich hier in der Hauptsache um eine ausführliche Beschreibung des Kunsthharmoniums im allgemeinen. Interessant ist der Hinweis auf das Saugwind-Kunsthharmonium:

„Die Firma O. Lindholm, Borna-Leipzig, baut zwei verschiedene Systeme Kunsthharmoniums. Eins mit Saugwindgebung und eins mit Druckluft. Stets natürlich mit echter zweifach-selbstständiger Expression (sog. ‚Doppelexpression‘). Dem Sauglufttyp liegt die erweiterte sog. Normaldisposition (allerdings eine sehr wesentlich erweiterte und höchst zweckmäßige!) zugrunde. Daher der Name Normalkunsthharmonium. Es ist als Saloninstrument gedacht und ist ein Ausdrucksinstrument erster Güte! Natürlich ist Volumen, Schallkraft und Expression auf ein dem Hausegebrauch entsprechendes Maß reduziert.“⁴

Dieser Abschnitt ist eine eindeutige Konzession an Lindholm. An allen anderen Stellen seines Werks weist Karg-Elert mit Nachdruck darauf hin, daß ein Kunsthharmonium, das „seinen Namen ehrlich trägt“⁵, immer Druckluftanlage besitzen muß.

Die Kunst des Registrierens

Ein Hand- und Nachschlagebuch für Harmoniumspieler von Sigfrid Karg-Elert.

INHALTS-ÜBERSICHT:

- I. Zur Einführung.
II. Allgemeines.

ERSTER TEIL. Das Druckluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das einfache Expressionsharmonium älterer Disposition.

Das klassische Vierspiel.		Seite
1. Die Charakteristik der einzelnen Register (Solo- Halbspiele) mit besonderer Berücksichtigung der Or- chestralität		3
2. Die durchgehenden Spiele		14
3. Die einfache Expression		16
4. Die Teilung (Wesen und Bedeutung)		20
5. Die Solo- und kombinierte Percussion		24
6. Die Sourdine und die Fortezüge		33
7. Die Gegenüberstellung verschiedener einzelner Halbspiele		
8. Die Kombination halber und durchgehender Spiele		
9. Die Deckung gegenüberliegender Halbspiele		
10. Die Gegenüberstellung kombinierter und teilweise kombinierter Halbspiele		

ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichung vom klassischen Vierspiel.

11. Die nicht zum „klassischen Vierspiel“ gehörenden Halbspiele
12. Die Oktav-Koppel
 - a) Die Normal- oder durchgehende Koppel
 - b) Die getrennte, extrem wirkende Koppel für Baß und Diskant
13. Das Zweimanualharmonium
14. Das Pedalharmonium

Anhang.

15. Die Ästhetik der Registrierkunst
16. Das selbständige Registrieren unregistrierter oder das Umregistrieren schlecht registrierter Noten für das Aderthalb- bis Vierspiel

DRITTE ABTEILUNG.

Das Kunstharmonium mit doppelter Expression u. das reformierte Harmonium moderner

Disposition.

17. Die mechanischen, pneumatischen und automatischen Register
18. Die Doppel-Expression
19. Die modernen Halbspiele
20. Die Kombinationen mit den modernen Halbspielen
21. Das reformierte moderne Druckluftharmonium
22. Die Célesta
23. Halber Tastenfall
24. Ein- und Ausschaltung diverser Register und die Prolongements-Oktave
25. Das zwei- oder dreimanualige Kunstharmonium mit zwei durchgehenden isolierten Expressionen

Anhang.

26. Das selbständige Registrieren unregistrierter oder das Umregistrieren schlecht registrierter Noten für das reformierte oder für das Kunstharmonium

ZWEITER TEIL.

Das Saugluftsystem.

ERSTE ABTEILUNG.

Das Normalharmonium.

Kapitel:	Seite
1. Die Charakteristik der einzelnen Register (Solo-Halbspiele) mit besonderer Berücksichtigung der Orchestralität	
2. Die durchgehenden Spiele	
3. Die Teilung (Wesen und Bedeutung)	
4. Die Registrierung zweier ungleicher Halbspiele	
5. Die Kombination der Halbspiele	
6. Die durchgehenden kombinierten Spiele	
7. Die ungleich registrierten, teilweise kombinierten Halbspiele	
8. Die Vox humana	
9. Die Oktav-Koppel <ol style="list-style-type: none"> a) Die Normal- oder durchgehende Koppel b) Die getrennte, extrem wirkende Koppel für Baß und Diskant 	
10. Die Knieschweizer	

ZWEITE ABTEILUNG.

Abweichungen vom Normalharmonium.

11. Winddrucktellung
12. Die Expression (halbe, ganze, umstellbare doppelte)
13. Das Prolongement
14. Die Percussion
15. Halb- und Ganzspiele, außerhalb der Normaldisposition
16. Moderne Dispositionen
17. Kombinationen, Gegenüberstellungen, Deckung moderner Halbspiele
18. Die Reform des modernen Saugluftsystems
19. Das Zwei- und Dreimanualharmonium

Anhang.

20. Die Ästhetik der Registrierkunst
21. Das selbständige Registrieren unregistrierter oder das Umregistrieren schlecht registrierter Noten für das Normal- oder vom Normalharmonium abweichende moderne Instrument

DRITTER TEIL.

Kapitel:

1. Vergleichende, systematische Tabellen zur selbständigen Registrierung unregistrierter Noten, für jede Harmoniumdisposition passend
2. Umregistrierung von Noten eines Systems für ein anderes
 - a) Von kleinen nach großen Instrumenten (Erweiterung)
 - b) Von großen nach kleinen Instrumenten (Zusammenziehung)
 - c) Vom Saugluft- nach Druckluftsystem
 - d) Vom Druckluft- (einschließlich Kunstharmonium) nach Saugluftsystem

Jeder Teil ist einzeln käuflich.

(Satz steht.)

C. S. 3222 I

Karg-Elert: Die Kunst des Registrierens. Inhaltsverzeichnis

e) *Die Kunst des Registrierens, Op. 91*

Dieses zweibändige Opus erschien in Einzellieferungen zwischen 1911 und 1919 bei Carl Simon in Berlin und ist eines der theoretischen Hauptwerke Sigfrid Karg-Elerts. Den Anstoß dazu könnte das ebenfalls zweibändige Werk Alphonse Mustels, „L'Orgue-Expressif ou Harmonium“, Paris, 1903 gegeben haben. Ganz ähnlich wie Mustel, der sich allerdings im wesentlichen auf das Kunstharmonium eigener Fabrikation beschränkt, beschreibt Karg-Elert in größter Ausführlichkeit Charakter, Verwendungsmöglichkeit und Wirkung aller denkbaren Register aller bekannten Harmoniumtypen, sofern diese als eigenständige Instrumente - und nicht etwa als Orgelersatz - konzipiert sind, und dies sowohl für jedes Register je einzeln, als auch in allen denkbaren Kombinationen. Der erste Band von Op. 91 ist den Druckluftinstrumenten gewidmet, der zweite Band behandelt die Saugluftinstrumente. Daß es sich hierbei nicht um ein bloß deskriptives, sondern um ein eminent pädagogisches Werk handelt, zeigt schon das Inhaltsverzeichnis (siehe nebenstehende Abbildung). (Nie erschienen ist hiervon der dritte Teil, ebenso vermutlich das Kapitel 26 des ersten Teiles.)

f) *Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel, Op. 93; Theoretischer Teil*

In Op. 93 geht es Karg-Elert primär darum, eine wirklich harmoniumgemäße Spieltechnik von Grund auf neu zu entwickeln und darzulegen. Seine Hauptforderung zu Beginn lautet:

„Ein Geiger wird durch keine Flötenetüden den Parnaß erklimmen, und ein Harmonist lernt durch wörtliche Kopien noch so vieler Klavierstudien niemals ordentlich Harmonium spielen. [...] Das exakte Harmoniumspiel, das parallel mit allgemeiner Musiktheorie gehen sollte (fortdauernd Formen- und Phrasierungslehre, während des Studiums im Akkordspiel: Harmonielehre, während der polyphonen Studien: Kontrapunkt, Kanon und Fuge), wird bei völlig strenger Individualisierung der Satztechnik vier Punkte ins Auge zu fassen haben:

1. rein-technisches Motivstudium (sog. tägliche Exerzitien),
2. Etüdenspiel (streng-konsequente Ausnützung technischer Spezies),
3. die Kunst des polyphonen Spiels,
4. Repertoirestudium (Vortrags-, Expressions-, Phrasierungsspiel, Registrierkunst).

Wenn, wie es Legionen von Harmoniumspielern tun, die ganze vorhandene Zeit mit dem Spielen oder planlosen Eindrillen von Stücken vergeudet wird, so braucht sich keiner zu wundern, daß man im Harmoniumspiel nie die Fertigkeit erlangen kann, als im Klavierspiel. Wollte einer fremde Sprachen studieren, das Lernen von Vokabeln und das Studium der ganzen Grammatik aber als ‚zu zeitraubend‘ für seinen Teil abzulehnen, die Konversation indes als ‚unterhaltsames Amusement‘ pflegen wollen – er machte sich unaussprechlich lächerlich. Und doch verlangte er nichts anderes, als der Harmoniumspieler, der den Lehrer aufsucht, um von ihm einige beliebte Stücke ‚eingübt (!)‘ zu bekommen, aber die freundliche Mahnung, das Alphabet doch mit a zu beginnen: d. h. zuvörderst die einfach unerläßlichsten technischen Spezialstudien zu absolvieren, selbstverständlich dankend ablehnt, da er ja ‚kein Künstler werden wolle‘! Eine gänzlich unnötige Besorgnis, denn von den paar unumgänglich nötigen Übungen, deren anstoßfreie Bewältigung der Lehrer vom Schüler

fordern muß, wird keiner, quasi ‚aus Versehen‘ Künstler!“⁶

Ausgangspunkt ist für Karg-Elert die von ihm sogenannte „gymnastische Technik“:

„Hierunter sind nicht die eigentlichen Fingerbewegungen zu verstehen, sondern das Exerzitium des Spielapparates: das sind die Finger, die Arme, der Oberkörper, die Hand- und Fingerwurzel-, die Ellbogen- und Schultergelenke und die Hüften.“⁷

In aller Kürze zusammengefaßt, postuliert Karg-Elert die völlig lockere und absolute Beweglichkeit sämtlicher Gelenke des Körpers mit Ausnahme der ersten zwei Fingergelenke (von der Spitze her gezählt), die „völlig starr, fest und passiv unnachgiebig“⁸ zu sein haben. Beim Anschlag bewegen sich alle Finger, inklusive Daumen, ausschließlich im dritten Gelenk. Von diesem Prinzip ausgehend entwickelt Karg-Elert Anleitungen, Übungen und Etüden für alle denkbaren Artikulations- und Anschlagsarten.

g) *Elementar-Harmonium-Schule, Op. 99*
Theoretischer Teil

Auf den ersten Blick am ehesten mit den zahllosen und meist äußerst bescheidenen Harmoniumschulen vor und nach Karg-Elert verwandt, bietet Op. 99 im theoretischen Teil eine höchst konzentrierte Zusammenfassung seiner Erkenntnisse und Forderungen aus den Opera 91 und 93 für ein breiteres, musikalisch weniger gebildetes Publikum, gefolgt von einem kurzen musiktheoretischen Abriß und einer Erklä-

rung musikalischer termini technici. Nur in Op. 99 findet sich eine - allerdings nicht sehr ausführliche - Anleitung zum Expressionsspiel.

2. Etüdenwerke

a) *Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel, Op. 93, Teil II*

Dieser Teil dient dazu, die im ersten Teil entwickelten Prinzipien praktisch umzusetzen. Dieser praktische Teil ist in acht Folgen aufgliedert. Jede Folge besteht aus „täglichen technischen Studien“ und aus „Elementar-Etüden“. Ausgehend von einfachsten einstimmigen Übungen erreicht Karg-Elert in der achten Folge schon recht komplexe Stücke. Zu den letzten Elementar-Etüden schreibt er:

„Die folgenden 4 Skizzen (‚Moments musicaux‘) verfolgen einen doppelten instruktiven Zweck: Sie wollen 1.) den in den ‚täglichen Studien‘ gelehrt stummen Fingerwechsel praktisch innerhalb gerundeter Stücke anwenden - dann aber 2.) (und darauf möchte der Verfasser nachdrücklich Gewicht legen) sollen sie, wie es teilweise bereits in einigen Nummern der Fall war, den Harmonisten in die neuere Kunst, in die Sprache unserer Zeit, in die häufig unverstandene Moderne einführen. Es kann kein besseres Mittel empfohlen werden, Ungewohntes begreifen zu lernen, als häufiges Hören. Wer eine Sprache verstehen will, muß zunächst die Vokabeln zu deuten wissen, - und wer zum Inhalt eines Kunstwerkes gelangen will, muß das Ungewöhnliche der formalen Mittel überwunden haben. Nun ist es längst bekannt, daß das Ohr von allen Sinnesorganen die größte Assimilationsfähigkeit zeigt. Was

es heute als, unklar, verworren' ablehnt, kann es (sofern das zu beurteilende Objekt wirklich künstlerisch echt d. h. inspiriert nicht konstruiert ist) morgen, - nach mehrmaligem Hören, als ,logisch, verständlich, schön im weiteren Sinn' bewerten. Freilich will jedes Stück periodisch oder totaliter erfaßt werden und das Haltmachen bei jedem einzelnen logischen, dissonanten Zusammenklang ist ebenso töricht, wie das Herausnehmen zweier oder dreier nebeneinanderstehender Konsonanten aus einem an sich wohlverständlichen Worte. Wie keine Vokabel nur aus Vokalen bestehen kann, so kann auch keine moderne musikalische Phrase nur aus Wohlklängen' bestehen.

Die musikalische Konsonanz ist steril und unfähig aus sich selbst weiter zu bauen! Einzig treibendes Element ist die Dissonanz! Sie allein hat Leben in sich! Sie allein hat

Anwartschaft, der Musik ungeahnte Perspektiven zu eröffnen! Sie allein gibt unserer Zeit eine Sprache, die ihr zukommt; sie allein macht die Moderne frei vom Epigonentum.

Die musikalische Konsonanz (es gibt ja eben nur eine) drückt das Gefühl der Reinheit, der Glätte, der Ebenmäßigkeit aus. Damit ist ihre Ausdrucksfähigkeit erschöpft.

Die Dissonanzen (ihre Zahl ist Legion!) dagegen reden die überreiche Sprache der Gefühle.

[...]

Also: Nicht Fingerübungen, sondern auch, Studien für das Ohr' wollen die letzten 4 bescheidenen Skizzen sein; Vorreiter für die neuere, ausgesprochen moderne Harmoniummusik."⁹

Das erste der erwähnten vier Stücke sei als Beispiel hier abgedruckt:

37. *Lento, sonoramente ed erotico.*
Langsam, üppig, erotisch.

qui al fine

Meta 3

entrückt

rall. molto

pp

ppp

b) *Die hohe Schule des Ligatospiele*
Op. 94

Dieses Opus umfaßt Etüden in allen Dur- und Moll-Tonarten. Da Fis-Dur und Ges-Dur sowie dis-Moll und es-Moll vertreten sind, ergibt sich eine Gesamtzahl von 26 (statt der zu erwartenden 24) Stücken. Im Vorwort schreibt Karg-Elert:

„Jede Nummer führt einen technischen Spezialtyp konsequent durch. Wie in des Verfassers Op. 76 („Intarsien“) die diversen Klangfarben die Stücke im eigentlichen Sinne entstehen ließen - nicht umgekehrt, wie meist üblich - so schufen hier die mechanischen Probleme die vorliegenden Studien.“¹⁰

Am Ende des Vorwortes erscheint eine Tabelle, die auf Schwierigkeitsgrad und „technische Spezies“ der einzelnen Etüden hinweist:

Die ungefähre Schwierigkeitsstaffel aller 26 Nummern ist etwa folgende:

1. Heft	2. Heft	Tonart	Technische Spezies
I	—	C dur . .	Einfache Rückung und Wechsel von Gabelterzen und Bocksexten
XIII	—	Fis dur . .	Portamento bei halbem Tastenhub
II	—	A moll . .	Stützfinger bei ruhiger Nebenbewegung
III	—	G dur . .	Laufende Terzen
—	XV	F dur . .	Weite Akkordspannung
V	—	D dur . .	Fingerwechsel bei akkordischen Sexten
—	XVII	B dur . .	Stützfinger mit Passagenrückung
VIII	—	Fis moll . .	Tonleitern und gebrochenen Sexten
XIV	—	Dis moll . .	Sprungbässe und gleichzeitig ungleiche Rhythmen
—	XXI	As dur . .	Gebundener Lagenwechsel mit freirhythmischen Bässen
XI	—	H dur . .	Kombinierte Sexten
—	XIX	Es dur . .	Sexten
—	XVI	D moll . .	Stützfinger mit kolorierter Oberstimme
X	—	Cis moll . .	Gebundene Oktaven (links) und Akkorde
—	XXIII	Des dur . .	Ligatokantabile bei Begleitstakkato
VI	—	H moll . .	Komplizierte Bockstellung
VII	—	A dur . .	Weitspannige Akkordbrechung
—	XX	C moll . .	Gebrochene Akkordsequenz
IV	—	E moll . .	Clavecinfiguren ohne Daumenaufsatz
—	XVIII	G moll . .	Komplizierte Clavecinfiguren
IX	—	E dur . .	Repetitionen und Durchgreifer
—	XXII	F moll . .	Durchgreifer und Bockwechsler
XII	—	Gis moll . .	Kombinierte Klavierrolladen
—	XXIV	B moll . .	Weitspannige, gebrochene Akkorde
—	XXV	Ges dur . .	Klavieristische Polyphonie
—	XXVI	Es moll . .	Virtuose Beweglichkeit in beiden Händen.

Heft I (♯ Tonarten) }
Heft II (♭ Tonarten) } netto je M 3,—

Außer diesem Vorwort, detaillierten Fingersätzen und gelegentlichen Hinweisen im Notentext oder als Fußnoten beinhaltet Op. 94 keinen weiteren Textteil.

c) *Gradus ad Parnassum, Op. 95*

Dieses umfangreiche, sechsteilige Werk bildet das Bindeglied zwischen den Etüden und Studien von Op. 93 und den Etüden Op. 94. Der Inhalt ist folgender (nach WV, p. 76):

- I. Vierundzwanzig Etüden für Anfänger im Harmoniumspiel
Mit Vermerk: Diese Etüden sind ein Supplement zu Opus 93.
- II. Etüden für Fortgeschrittene
20 leichtere Etüden (A: Nr. 1 - 15 Geläufigkeitsstudien; B: Nr. 16 - 20 Fesselfinger-Studien)
- III. Die ersten Studien im polyphonen Spiel (A: 15 Etüden im Nach-Bach-schen Stil; B: 16 Sätze aus Suiten von J. S. Bach, bearbeitet)
- IV. Fünfundzwanzig Etüden zur Vorbereitung für die Hohe Schule des Ligatospieles (Terzen-, Sexten- und Akkordspiel, Artikulation und Phrasierung)
- V. Achtunddreißig Studien zur höheren Ausbildung im Harmoniumspiel
1. Folge (Nr. 1-18)
- VI. 2. Folge (Nr. 19-38)

Die Opera 93, 95 und 94 (in dieser Reihenfolge) können zusammen als eine übergeordnete Einheit angesehen werden.

d) *Elementar-Harmonium-Schule, Op. 99*
Band I (pp. 21-71) und Band II

Der praktische Teil des ersten Bandes besteht aus einer „Schule der Technik“ mit zahlreichen ganz kurzen sogenannten „täglich-technischen Studien“ und aus dem Hauptteil, bestehend aus Etüden und einfacheren Vortragsstücken (sowohl von Karg-Elert wie von anderen Komponisten stammend). Alle Stücke sind detailliert kommentiert. Der zweite Band von Op. 99 besteht ausschließlich aus vollständigen Stücken, sowohl Bearbeitungen wie Originalwerken, die chronologisch geordnet sind und einen Zeitraum von der Renaissance bis zu Sigfrid Karg-Elert umfassen. Die letzten Stücke tragen Autorenangaben Roderich Bergk und Ottmar Bergk, die wohl Pseudonyme für Karg-Elert sind. Eventuell trifft dies auch noch auf weitere Autorenangaben zu. Zum Zweck dieses zweiten Bandes schreibt der Verfasser:

„Die eigentliche Bedeutung dieses zweiten Bandes liegt auf reinmusikalischem, kunsterzieherischem Gebiete. Er ist eine Schule des Vortrages und eine Einführung in alle Techniken, alle Stilarten, alle formalen und inhaltlichen musikalischen Hauptgattungen der Vergangenheit und Gegenwart.“⁴¹

3. Harmoniumkompositionen mit explizit pädagogischem Charakter

a) *Intarsien, Op. 76*

Die Intarsien, im Untertitel als „Charakterstücke (Registriertypen oder Klangfarbenstudien)“ bezeichnet, könnten als

komponierte Illustrationen der Registerbeschreibungen im ersten Teil der „Kunst des Registrierens“ angesehen werden. In fünfzehn kürzeren Stücken stellt Karg-Elert je ein Register oder eine Registermischung des Druckluft-Harmoniums vor, wobei einzelnen Stücken auch alternative Registrierungen für Kunstharmonium beigegeben sind. Zu Entstehung bzw. Zweck schreibt der Komponist:

„Die Intarsien sind als ‚komponierte Registrierungen‘ anzusehen. Die Farben einzelner oder kombinierter Stimmen gaben die Anregung zu vorliegenden Stücken. Registercharakter, Klangmilieu und Inhalt der einzelnen Nummern bedingen sich somit gegenseitig.“¹²

b) *Zwei Tondichtungen, Op. 70*

Auch dieses Werk, im Untertitel als „Orchestrale Studien“ bezeichnet, können als Illustration zu den theoretischen Ausführungen in der „Kunst des Registrierens“ angesehen werden, diesmal die klanglichen Möglichkeiten des Kunstharmoniums betreffend, die die beiden längeren, programmatischen Stücke voll ausschöpfen.

III. Die Schule für Kunstharmonium

Das interessanteste pädagogische Werk Sigfrid Karg-Elerts wäre wohl seine „Schule für Kunstharmonium“. Das Werk trägt weder eine Opuszahl noch ein Sigel im WV. Im letzteren ist es nicht erwähnt. Der einzige Hinweis darauf ist auf Seite 18 des ersten Bandes der „Kunst des Registrie-

rens“ zu finden, wo Karg-Elert im Zusammenhang mit dem Expressionsspiel darauf verweist:

„Eine systematische Anleitung dieser Tretmanieren, die bis zu einer wirklichen Kunst gesteigert werden können, kann hier naturgemäß nicht erfolgen (s. das Kapitel: ‚Die Kunst des einfach- und doppelexpressiven Spiels‘ aus der Schule für Kunstharmonium) [...]“¹⁴

Obwohl die präzise Zitierung einer Kapitelüberschrift dazu verleiten könnte, anzunehmen, das erwähnte Werk sei fertiggestellt, so ist leider weit eher wahrscheinlich, daß es nie existiert hatte. Karg-Elert hatte ja bekanntlich recht häufig bloß geplante oder begonnene Werke für schon fertiggestellt ausgegeben.

IV. Zusammenfassung

Sigfrid Karg-Elert hat ein äußerst umfangreiches, detailliertes und kompetentes pädagogisches Werk für Harmonium verfaßt. Zwei der drei Hauptcharakteristika des Harmoniumspiels sind in extenso sowohl theoretisch wie praktisch abgehandelt und ausgeführt: das perfekte Legato-spiel als „Normalspielweise“ des Harmoniums sowie die Abweichungen davon und die harmoniumspezifische Registrierkunst.

Was nur sehr am Rande im engeren pädagogischen Sinne abgehandelt wird (in Op. 99), ist das dritte Hauptcharakteristikum des Harmoniumspiels: das Expressionsspiel und dessen Verfeinerung, das Doppelexpressionsspiel. Beides ist zwar auch in Op. 91 angeschnitten. Dort geht Karg-Elert aber eher vom instrumententechni-

schen Aspekt aus. Somit besteht in diesem sehr bedeutenden Punkt eine eigentliche Lücke in seinem pädagogischen Werk, die wohl von der nicht geschriebenen „Schule für Kunstharmonium“ hätte geschlossen werden sollen.

Anmerkungen:

- 1 Sonja Gerlach, Sigfrid Karg-Elert, Verzeichnis sämtlicher Werke, Zimmermann, Frankfurt, 1984
- 2 Sigfrid Karg-Elert, Das Harmonium und die Hausmusik, Simon, Berlin, o. J., p. 3
- 3 a. a. O., p. 4
- 4 Sigfrid Karg-Elert, Lindholm's Kunst-Harmonium „Imperial“, Lindholm, o. O. (Borna), o. J., pp. 7 f
- 5 Sigfrid Karg-Elert, Die Kunst des Registrierens, Simon, Berlin, 1911-19, Bd. I, p. 203
- 6 Sigfrid Karg-Elert, Die ersten Grundlegenden Studien im Harmoniumspiel, Simon, Berlin, 1913, Teil I, p. III
- 7 a. a. O., p. IV
- 8 a. a. O., p. VI
- 9 a. a. O., Teil II, p. 46
- 10 Sigfrid Karg-Elert, Die hohe Schule des Ligatospiels, Simon, Berlin, 1912, Heft I, Vorwort
- 11 Sigfrid Karg-Elert, Elementar-Harmonium-Schule, Simon, Berlin, 1914/16, Band II, p. 3
- 12 Sigfrid Karg-Elert, Intarsien, Simon, Berlin, 1911, Beilage
- 13 Sigfrid Karg-Elert, Die Kunst des Registrierens, Simon, Berlin, 1911-19, Bd. I, pp. 17 f

Alwin Wollinger (Esslingen)

**Zur Revision der
Sinfonischen Kanzone Op. 114
für Flöte und Klavier
von Sigfrid Karg-Elert**

Erfreulicherweise hat sich der Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1995 entschlossen, die Bläserkammermusikwerke Karg-Elerts vor einem Nachdruck sukzessive einer Revision zu unterziehen. Neben den 25 Capricen Op. 153 für Saxophon solo galt dies als erstem Werk der Sinfonischen Kanzone op. 114, deren kritische Durchsicht und Rekonstruktion einer gewissen Spannung nicht entbehrte und Erstaunliches zutage förderte.

Im Jahre 1917 komponiert, eröffnet die Sinfonische Kanzone eine Reihe von Kompositionen für Flöte und kammermusikalische Besetzung, die während einer intensiven Beschäftigung Karg-Elerts mit dem Instrument und seinen technischen wie klanglichen Möglichkeiten entstanden ist. Auf Anregung des Gewandhausflötisten Carl Bartuzat (1882-1959) schrieb Karg-Elert in den folgenden Jahren etwa 20 Flötenwerke, von denen uns nur noch die sieben ab 1920 bei Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig, verlegten Kompositionen sowie die 30 Capricen Op. 107 erhalten geblieben sind. Die an diesen Werken zu beobachtende stilistische Bandbreite zeigt die Absicht des Komponisten, für die Flöte - die er 1919 als „das lebendig-

ste aller Holzinstrumente“ bezeichnete - neue Wege zu beschreiten und eine Brücke von der romantischen zur expressionistischen Literatur zu schlagen. Auch in diesem Sinne steht die ganz im Geiste spätromantischer Empfindung und Harmonik gehaltene Kanzone am Beginn einer Entwicklung, läßt aber in ihrer gedrängten Form, in der verlangten großen Ausdruckspalette und nicht zuletzt in der virtuellen Kadenz schon eine bemerkenswerte flötenidiomatische Schreibweise erkennen.

Zum scheinbar in sich widersprüchlichen Titel des Werks gibt es von Karg-Elert keine Angaben. Es zeigt sich jedoch deutlich, daß hier ein Modell des sinfonischen Prinzips gemeint ist, das seit dem 19. Jahrhundert nicht allein innerhalb der Gattung Sinfonie wirksam ist, sondern sich auch auf alle anderen musikalischen Gattungen ausgeweitet hat. Dazu gehören (nach W. Dömling) eine ideenordnende formale Struktur, thematische Arbeit und Durchführung, zyklische Bindung durch wiederholtes Auftreten des Themas sowie von charakteristischen Motiven und deren Varianten, und eine besondere Behandlung des Finale dadurch, daß dem Schluß höchstes Gewicht zuteil oder eine Aufhellung

bzw. Lösung angestrebt wird. All dies ist in der Komposition deutlich erkennbar. Einem Kanzenonbegriff im Sinne von kantabler Melodik und lyrischem Charakter stellt Karg-Elert in dieser Komposition noch eine literarische Komponente zur Seite, da die Form des Werkes weitgehend auf der Gliederung der lyrisch-literarischen „Canzona“ Petrarca's beruht.

Die Revision des Werkes machte nun umfangreiche Eingriffe in die bisher vorgelegte Ausgabe notwendig. Die seit dem Erscheinen 1921 weitgehend unverändert übernommene Auflage enthielt 43 (!) Fehler im Notenstichbild abgesehen von der Solo-Kadenz, darunter falsche Noten, Vorzeichen, Phrasierungen und Unstimmigkeiten zwischen Flötenstimme und Partitur. Vor allem in der Kadenz jedoch warf der bisherige Notentext an manchen Stellen große Verständnisfragen auf, da die Entwicklung der Sequenzierung und die Verwendung der Vorzeichen nicht schlüssig waren. Diese Unklarheiten konnten jedoch glücklicherweise ausgeräumt werden.

Als überaus hilfreich erwies sich dabei eine vom Verfasser entdeckte alte Ausgabe von Op. 114, in der auf S. 4 der Flötenstimme das problematische vierte System der Kadenz überklebt und von Hand neu geschrieben wurde. Das Exemplar trägt auf der Vorderseite den Namen „Erich Meyer“ und als Datum den „19. Sept. 1931“, die

Noten wurden also noch zu Lebzeiten Karg-Elerts erworben. Nachforschungen ergaben, daß Erich Meyer, aus Bremen stammend, mindestens bis Mitte 1933 am Leipziger Konservatorium bei Prof. Max Schwedler Querflöte studierte und dort Karg-Elerts Werke öffentlich aufführte. Es ist zu vermuten, daß er Karg-Elert nicht nur kannte, sondern vielleicht auch sein Kompositions- oder Theorieschüler war. Vor diesem Hintergrund wurde eine schwer leserliche Bleistiftnotiz in alter Handschrift verständlich, die sich am linken Rand unterhalb der überklebten Zeile befindet und wohl vom Buchbinder samt der ersten Dreiklangsbruchung der Zeile bei einer Überarbeitung der Noten abgeschnitten wurde. Sie lautet:

(Än)derung
(des/vom Ko)mponisten

Nach Auskunft von Karg-Elert-Experten ist die Wahrscheinlichkeit, daß es sich bei der Notenhandschrift um ein Autograph des Komponisten handelt, sehr groß.

Viel wichtiger als diese kleine Sensation ist jedoch, daß durch die nun vorgenommene Revision ein Schritt weiter in die Richtung unternommen werden konnte, das Werk nach bald 80 Jahren in der Öffentlichkeit so erklingen lassen zu können, wie Karg-Elert es gemeint hat.

Berichte

Karg-Elert in Rußland

Reinhard Raue M. A., KEG-Mitglied, unternahm im Oktober 1992 auf Einladung der Staatlichen Konzertagentur "Goskonzert" eine Konzertreise nach Rußland. In vier Konzerten spielte er jeweils das Tripzychon op. 141 Nr. 1-3 von Karg-Elert, und zwar in Nijtschni-Nowgorod (Wolga),

Kaliningrad/Königsberg und zweimal in Moskau. Karg-Elerts Musik ist in Rußland fast gänzlich unbekannt; sie spricht die Zuhörer aber wegen ihres Reichtums an Harmonien und Klangfarben und der Nähe zum Impressionismus an.

Reinhard Raue

Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft 1994 in Wiesbaden

Die Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft fand im November 1994 eine Bleibe in Wiesbaden, genauer an der Lutherkirche bei KMD Klaus Uwe Ludwig. Im Rahmen des 2. Max-Reger-Festes gaben Stephan Breith und Klaus Uwe Ludwig ein Konzert für Violoncello und Klavier mit Werken von Richard Strauß, Max Reger und Karg-Elerts Sonate Op. 71. Beide Interpreten fesselten ihre Zuhörer mit virtuoser Technik und großer Gestaltungskraft. Am nächsten Morgen führte Klaus Uwe Ludwig eine kleine Schar durch die 1911 erbaute Lutherkirche, die als einmaliges Kunstwerk ihrer Zeit eine besondere Stileinheit darstellt. Der Architekt Friedrich Pützer, die Glas- und Dekorationsmaler Linnemann, Goldschmied Ernst Riegel und der Bildhauer Augusto Varnesi haben

hier eine sehenswerte Kirche hinterlassen, die zu den großen künstlerischen Leistungen ihrer Zeit gezählt werden muß. Schon die Eingangshalle, in der eine Taufkapelle integriert ist, fasziniert durch orientalistische Ornamente und blattgoldene Ausschmückung. Kräftig in der Farbe und ungeheuer komponiert ist auch die Ausmalung der Kirche, die 1992 wieder in den ursprünglichen Zustand versetzt wurde. Die beiden Orgeln (Walcker 1911 und Klais 1978) trugen ein übriges zur Faszination des Raums bei, sie sind auf zahlreichen Einspielungen von Klaus Uwe Ludwig zu hören. Fasziniert verließen die Teilnehmer nach Stunden den Raum. Alles in allem eine kleine und feine Tagung, allen, die sie nicht mitgemacht haben, sei eine Reise nach Wiesbaden empfohlen!

Johannes Matthias Michel

Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft 1995 in Eberbach

Am Samstag, den 28. Oktober, fand im Evangelischen Gemeindehaus Eberbach/Neckar ein für an Leben und Werk von Sigfrid Karg-Elert Interessierten einmaliges Symposium statt, was den Komponisten von den unterschiedlichsten Seiten beleuchtete und zu zahlreichen neuen Erkenntnissen führte. Diese Vorträge sind in diesem Heft der MITTEILUNGEN komplett abgedruckt und bedürfen daher keiner weiteren Erläuterung.

Umrahmt wurde das Symposium durch drei Konzerte. Am Vorabend spielte Johannes Michel, Eberbach einen reinen Karg-Elert-Abend, in dem Karg sowohl als Harmonium- als auch als Orgelkomponist und sowohl als Komponist wie auch als

Bearbeiter zu Gehör kam. Am Samstag abend gestalteten Ernst Breidenbach (Klavier, Hexameron op. 97 für Klavier solo), Peter Thalheimer (Flöte; Elegie von Lachner und die Solosonate von Karg) sowie Johannes Michel (Kunstharmonium; Hans Hiller - Andante religioso) einen Kammermusikabend, deren absoluter Höhepunkt die phantastischen „Poesien“, fünf Duos für Harmonium und Klavier bildeten. Das Symposium endete mit einer Harmonium-/Orgelmatinee am Sonntag morgen. Hier spielte Mark Richli verschiedene Harmoniumwerke unterschiedlichster Stilrichtungen und Michael Bender die „Partita retrospectiva“ für Orgel op. 151.

Michael Bender

„aus der Seelentiefe...“, Bremen

So heißt ein Projekt der Musikhochschule Bremen, die diese zusammen und mit Unterstützung zahlreicher staatlicher und kirchlicher Stellen von November 1995 bis Juni 1996 in nahezu 100 Veranstaltungen in Bremen durchführt. Neben Konzerten mit Kammermusik, Orgelmusik u. a. sind auch zahlreiche Vorträge, Workshops etc. eingeplant. Die Vielfältigkeit dieser Veranstaltungsreihe kann hier nicht dargestellt werden, es sei nur erlaubt auf zwei Veranstaltungen bezüglich Karg-Elert hinzuweisen (dessen Werke noch in einigen weiteren Konzerten erklingen). Am 3. Fe-

bruar 1996 spielte Johannes Matthias Michel eine Konzertmatinee mit Erläuterungen zum Thema „Kunstharmonium“. Am 10. Februar hielt Prof. Hans Jürgen Feilke einen Vortrag „Sigfrid Karg-Elert - Harmonik als Welt der Spiegelbilder“. Zu der Veranstaltungsreihe ist ein Programmbuch von der Qualität eines Kunstbandes erschienen, der jedem Freund dieser Epoche eine Zierde seines Bücherschranks sein wird, zahlreiche Abbildungen und Kunstdrucke machen ihn wertvoll. Den Bremer Musikschaffenden kann man nur gratulieren!

Johannes Matthias Michel

Karg-Elert-Symposion in Eberbach:

Einer der fruchtbarsten Spätromantiker

Neueste Forschungen über den wiederentdeckten Komponisten – Drei Konzerte im Rahmenprogramm

Vom 27. bis 29. Oktober findet in Eberbach ein Symposion mit Vorträgen und Konzerten zum Schaffen des Komponisten und Musiktheoretikers Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) statt. Spezialisten aus Deutschland und der Schweiz werden über den Stand ihrer Forschungsarbeiten referieren sowie auf Originalinstrumenten der Jahrhundertwende konzertieren.

Der in Oberndorf am Neckar geborene Karg-Elert gilt heute als einer der fruchtbarsten und originellsten Komponisten der wiederentdeckten Spätromantiker und Impressionisten. Sein Schaffen ist vor allem den Tasteninstrumenten und der Kammermusik gewidmet. Karg-Elert wurde zu Lebzeiten berühmt durch sein Eintreten für das Kunstharmonium und die Schaffung einer virtuoseren Literatur für die moderne Konzertflöte. Sein umfangreiches Orgelwerk, dem schon 1930 ein 14tägiges Karg-Elert-Festival in London gewidmet war, hat heute wieder Eingang ins Repertoire der Organisten gefunden und ist in zahlreichen Aufnahmen dokumentiert.

Daneben gilt seine polaristische Musiktheorie in Kennerkreisen als wegweisend. Der Wahl-Leipziger Karg-Elert, eine ebenso skurrile wie ungewöhnliche Erscheinung, wurde wegen seines „kosmopolitischen Kompositionsstils“ schon in den zwanziger Jahren von nationalistischen Publizisten angegriffen und schließlich 1933 – Opfer eines Irrtums – als jüdischer Komponist denunziert.

Sigfrid Karg-Elert geriet nach seinem Tod in fast völlige Vergessenheit, trotz seiner über tausend bei rund 50 Verlagen in aller Welt publizierten Werke. Inzwischen wird

seine Musik wieder mehr und mehr wieder Bestandteil des Repertoires, zunächst auf der Orgel, aber auch im Bereich der Kammermusik. Einige hundert Tonträger und rund hundert lieferbare Notenausgaben zeugen davon.

Neben der evangelischen Kirchengemeinde Eberbach ist die 1984 gegründete Karg-Elert-Gesellschaft Veranstalter des Eberbacher Symposions. Zusammen mit ihrem englischen Pendant in London bemüht sich die letztgenannte um das Schaffen des Jugendstil-Komponisten. Nach zahlreichen Konzertzyklen ist das Symposion die erste Veranstaltung dieser Art, die vom derzeitigen Vorsitzenden der Gesellschaft, dem Eberbacher Kantor Johannes Michel, initiiert wurde.

Am Freitag, 27. Oktober, eröffnet Johannes Michel die Tagung um 20 Uhr mit einem Orgelkonzert in der Michaelskirche, in dem neben zwei Hauptwerken aus Karg-Elerts Orgelschaffen – symphonischer Choral „Jesu meine Freude“ und „Kaleidoskop“ – auch Wagner-Transkriptionen für Harmonium erklingen. Am Samstag, 28. Oktober, beginnt um 9.30 Uhr im Gemeindehaus am Leopoldsplatz das insgesamt acht Vorträge umfassende Symposion. Zum Umfeld Karg-Elerts und seinen Schülern – er unterrichtete als Professor für Musiktheorie am Leipziger Konservatorium – referieren Oliver Hilmes (Marburg), Dr. Thomas Schinköth (Leipzig) und Thilo Frank (Stuttgart). Zur Interpretationsgeschichte Karg-Elerts sprechen Peter Thalheimer (Nürnberg) und Mark Richli (Zürich). Mehr literarischen Charakter hat der Vortrag von Werner Straube (Eberbach) „...sehnsuchtschwanger, todesmüd

und weltvergessen... Anmerkungen zu Texten aus Karg-Elerts Liedschaffen“. Johannes Michel gibt eine „Einführung in die Bibliographie des Karg-Elert-Schrifttums“ sowie eine „Einführung in die Musiktheorie Karg-Elerts“.



Der Komponist Sigfrid Karg-Elert: skurril und ungewöhnlich.

Foto: Privat

Um 20 Uhr findet ebenfalls im Gemeindehaus ein Kammerkonzert mit Werken für Klavier (Ernst Breidenbach, Darmstadt), historische Flöten (Peter Thalheimer, Nürnberg) und Kunstharmonium (Johannes Michel) statt. Den Abschluß der Tagung bildet eine Matinee am Sonntag, 29. Oktober, um 11 Uhr in der Michaelskirche. Michael Bender (Ravensburg) spielt die „Partita Retrospectiva“ Op. 151 für Orgel, und Mark Richli (Zürich) wird einige Werke für Kunstharmonium vortragen. oi

Symposion über Sigfrid Karg-Elert:

Einmaliges Konzertprogramm erntete viel Beifall

Fachleute aus Deutschland und der Schweiz in Eberbach - Wenig Interesse von außen

Zu Ehren des scharfsinnigen Musiktheoretikers und phantasievollen Komponisten Sigfrid Karg-Elert - 1877 in Oberndorf am Neckar geboren und 1933 in Leipzig verstorben, seit 1919 immerhin Lehrer für Theorie und Komposition am Leipziger Konservatorium in der Nachfolge Max Regers - trafen sich vor kurzem Fachleute aus Deutschland und der Schweiz in Eberbach, um sich wichtigen Fragen seines Schaffens in einem Symposion zu widmen.

Fachleute referierten über das Verhältnis seiner Schüler zu ihm, entwarfen Grundlinien zu seiner Musiktheorie, die viel zu wenig bekannt ist, berichteten von Interpretationsproblemen oder versuchten anhand seiner vertonten Liedtexte, sich seiner außermusikalischen Denkwelt zu nähern.

Das Symposion wurde von der hiesigen Öffentlichkeit weitgehend ignoriert: Karg-Elert leidet noch immer unter den Vorurteilen gegenüber seiner intellektuellen und skurrilen Erscheinung und der Ignoranz gegenüber seinem schwer einzuordnenden Kompositionsstil, der in den verschiedenen Lebensphasen mit Jugendstil, Impressionismus und Expressionismus zwar begründet etikettiert werden kann, aber doch dem typischen Personalstil nicht gerecht wird - kurz: Karg-Elert ist ein unbekannter Musikschaffender, von dem nur wenige wissen, wie lohnend es ist, sich mit seinem Wirken auseinanderzusetzen, obwohl über tausend Werke bei rund fünfzig Verlagen in aller Welt publiziert worden sind.

Einer dieser wenigen ist der hiesige Kantor Johannes Michel, der schon in seiner Jugend mit dem

Schaffen Karg-Elerts bekannt wurde. Wie einige andere Orgelspieler seiner Generation, die das herkömmliche Repertoire mit geistvoller Musik erweitern wollen, entdeckte er zunächst die Klangwelt der Orgelkompositionen Karg-Elerts - immerhin schuf dieser die umfangreichste Sammlung von Choralbearbeitungen der Orgelliteratur - und danach die Klangwelt des sogenannten Kunstharmoniums: Karg-Elert konzertierte auf diesem heute weitgehend unbekanntem Instrument, wobei nach Augenzeugenberichten seine verblüffende Virtuosität, aber auch seine Kompositionen und seine Bearbeitungen immer wieder Aufsehen erregten.

Johannes Michel, einem der wenigen Virtuosen auf dem Kunstharmonium ist es zu verdanken, daß sich in einem der drei Konzerte während des Symposions neben den Karg-Elert-„Fans“ auch erstaunlich viele Eberbacher einfanden, die ob der Einmaligkeit der Programmmzusammenstellung und der gebotenen künstlerischen Leistung nur staunen konnten und entsprechend mit Beifall nicht geizten. Zunächst „Hexameron“, op. 97: Diese sechs Klavierstücke mit ihrer fast allzu überbordenden Gedankenfülle forderten gleichermaßen Virtuosität, um den Notendschub zu passieren, und emotionale Einfühlungsgabe, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer bis zum Schluß wachzuhalten. Der Darmstädter Pianist Ernst Breidenbach schaffte diesen Drahtseilakt dermaßen souverän, daß man ihn nur zu gern wieder in Eberbach hören möchte. Die anschließende frühe „Erste Arabeske (Filigran)“, op. 5, in

ihrer raffinierten Mischung aus konventionellem (Chopin, Schumann) und personalem Kompositionsstil, ließ nur die Frage offen, warum Pianisten dieses Werk bislang nicht in ihr Repertoire aufgenommen haben.

Ferner eine Solo-Sonate von Karg-Elert für Querflöte, dargeboten von Peter Thalheimer (Nürnberg), den man bislang eigentlich mehr als Koryphäe der sogenannten Alten Musik kannte: Ein solches Stück, das diesem Virtuosen den Atem eben nicht, auch nicht in der wahnwitzigen, atemberaubenden Stretta, raubte: Wann hat man schon jemals so etwas hören können?

Zusammen mit Johannes Michel spielte Peter Thalheimer die Elegie für Flöte und Harmonium von dem Schubert-Freund Franz Lachner (1803 - 1890) und das Andante religioso für Querflöte und Harmonium von dem Leipziger Synagogen-Organisten Hans Hiller (1873 - 1938). Ihn gilt es überhaupt zu entdecken, wie man auf dem Symposion erfuhr: Eindrucksvoll, aber wohl nur durch die Ernsthaftigkeit, dem Spielwitz und der kongenialen Übereinstimmung beider Interpreten für diese seltene Besetzung der Gefahr einer gewissen Banalität entrissen.

Weiterer Höhepunkt und genialer Schlußpunkt des Abends waren die „Poesien“ von Sigfrid Karg-Elert: Nicht nur mit Spielwitz, sondern auch mit spielerischem Humor präsentierten Johannes Michel und Ernst Breidenbach diese fünf Duos für Harmonium und Klavier, die mit delikater Raffinesse die verschiedenen Klangfarben zu geistvoll-virtuosen Dialogen nutzten.

Werner Straube

Eberbacher Zeitung, Montag, 6. November 1995

Discographie

Neuerscheinungen

1995/96

- | | | | |
|-------------------|--|----------------------|---|
| Op. 14 | Nr. 2
Joris Verdin
Vox Temporis, CD 92014 | Op. 65 Nr. 59 | Nun danket alle Gott
Michael Austin, Kilburn
Chandos Chan 6518 |
| Op. 26 | Acht Kompositionen
für Kunsthharmonium
Joris Verdin
Vox Temporis, CD 92014 | | Brass-Ensemble and S.
Armstrong-Ouellette,
Methuen
AFKA Records,
Wilmington, MA |
| Op. 33, 4B | Benediction
H. Bönisch, Marienstatt
Motette CD 20181 | Op. 68 | Kleine Sonate C-Dur
H. Schneeberger und
S. Fahrni
Jecklin JD 686-2 |
| Op. 48 B | Sanctus und Pastorale
M. Heitmann und
U. Pakusch,
Basilika Werl
Nr. 1 Sanctus
H. Yenny,
S. Armstrong-Ouellette
AFKA Records,
Wilmington, MA | Op. 71 | Sonate A-Dur
W. Grimmer und
S. Fahrni
Jecklin JD 686-2 |
| Op. 65 | Nr. 1, 2, 5, 10
Mario Hospach
ebs 6019
Nr. 2 Aus meines
Herzens Grunde
Franz Lehrndorfer, Mün-
chen
Celsetial Harmonies
13090-2 | Op. 72 | Nr. 2
S. Armstrong-Ouellette,
Methuen
AFKA Records,
Wilmington, MA |
| | | Op. 74 | Sonatine a-Moll
Wolfgang Kleber,
Pauluskirche Darmstadt
Anton Pauw, Haarlem
Motette CD 11961 |
-

-
- | | | | |
|---------------------|---|-------------------------------|--|
| Op. 75 [I] | Funerale und 3
Choralimprovisationen
Graham Barber,
Altenberger Dom
Priory PRCD 315 | Op. 106 | Nr. 2, 4 und 5
S. Armstrong-Ouellette,
Methuen
AFKA Records,
Wilmington, MA |
| Op. 76 | Intarsien
Joris Verdin
Vox Temporis, CD 92014 | Op. 108 | Nr. 2 Starlight
Helmut Binder,
St. Martin Dornbirn
Edition Lade CD 011 |
| Op. 85 Nr. 1 | Erste Sinfonische
Kanzone
B. Kratzer und
Martin Sander
Fermate FER 20008 | Op. 114 | Sinfonische Kanzone
Jecklin JD 686-2 |
| Op. 85 Nr. 3 | Fuge, Kanzone
und Epilog
Singers and
S. Armstrong-Ouellette
AFKA Records,
Wilmington, MA | Op. 135 | Suite pointillistique
V. Bosshart und S. Fahrni
Jecklin JD 686-2 |
| Op. 87 Nr. 1 | Ach bleib mit deiner
Gnade
Irene Greulich,
Naumburg
Motette CD 20241 | Op. 142 [II]
Nr. 1 | Stimmen der Nacht
Graham Barber,
Altenberger Dom
Priory PRCD 315 |
| Op. 92 | Drei Pastelle
Helmut Binder,
St. Martin Dornbirn
Edition Lade CD 011 | Nr. 2 | Valse mignonne
Johannes Matthias
Michel,
Michaelskirche Eberbach
expressiv 18.772 |
| Op. 100 | Nr. 4 und 5
Helmut Binder,
St. Martin Dornbirn
Edition Lade CD 011 | B 17 | Symphonie pastorale
(Bach)
T. A. Nowak,
Dortmund Dorstfeld
Motette CD 11901 |
-

Werkverzeichnis

Nachträge/Ergänzungen

1995/96

- | | | | |
|---------|---|------------|---|
| Op. 65 | Nr. 18 Ich will dich lieben
in: Albrecht, Liturgische Praxis, Bärenreiter 1994 | W 16 | Nr. 3 und 4
in: Joh. Matth. Michel,
Choralvorspiele aus Klassik
und Romantik, München 1994 |
| Op. 65 | Nr. 5 und 59
in: The organists wedding
album
Verlag Cramer London, 1990 | W 43a | Four Impressions
für Orchester
Herrn Erich Liebermann-Ross-
wiese zu eigen
Manuskript 71 Seiten
1. Voices of the night
2. Holy water
3. El paso
4. Golden gate
(Mitteldeutscher Rundfunk
Leipzig) |
| Op. 65 | Nr. 59 und Nr. 5
in: Favourite Melodies for Organ, Kevin Mayhew Ltd, Suffolk, 1992, S. 90f und S. 32-37 | | |
| Op. 69 | Neudruck bei Hug, Zürich
1992 | | |
| Op. 114 | Neudruck einer von Alwin Wollinger revidierten Fassung
erschien 1996 beim Verlag
Zimmermann, Frankfurt
(ZM 20120) | W 49 | Aus meines Herzens Grunde
in: Joh. Matth. Michel,
Choralvorspiele aus Klassik
und Romantik, München 1994 |
| Op. 153 | Heft 1 erschien 1995 in einer
von Alwin Wollinger revidierten
Neuaufgabe bei Zimmermann,
Frankfurt (ZM 17280) | B 7 | Händel, G. F. „Heilig, heilig“
in: Das Kirchenjahr in Liedern
Hohe Stimme (Losse)
Edition Peters 4229a o. J.,
ca. 1931, S. 96-98 „Satz nach
S. Karg-Elert“ nach G-Dur
transponiert nach der Harmonium-
Stimme aus B7 |
| W 14 | Nr. 3 mit geändertem Titel
(„Mir nach, spricht Christus“)
und nach C-Dur transponiert
in: Joh. Matth. Michel,
Choralvorspiele aus Klassik
und Romantik, München 1994 | B 64 [II.] | a) Liszt, F.: Die Lorelei
Leipzig 1913 |

-
- | | | | |
|-------|--|-------|---|
| S 8a | (1910) Bemerkenswerte Dispositionen
In: Das Harmonium, Leipzig 1910 VIII. Jahrgang Nr. 3, S. 38-39 und Nr. 4, S. 54-55 | S 9a | (1911) Die Solo- und kombinierte Percussion
In: Das Harmonium, Leipzig 1911 IX. Jahrgang Nr. 1, S. 5-7 und Nr. 2, S. 22-23 |
| S 8b | (1910) Ein offenes Wort zum resultatlos verlaufenen Preisausschreiben In: Das Harmonium, Leipzig 1910 VIII. Jahrgang Nr. 6, S. 89-90 | S 17a | (1930) Wanderungen durch die Harmonium-Industrie
In: Der Harmoniumfreund, Berlin 1930 3. Jahrgang, Nr. 4 S. 49-51 |
| (*S 9 | (1910) Das Kunstharmonium „Imperial“ (Gratisbroschüre) Lindholm, 1910 Ausschnitte zitiert In: Das Harmonium, Leipzig 1910 VIII. Jahrgang Nr. 8, S. 120-122 | | |
-

Rezensionen

1. Tonträger

Die historische Walcker-Orgel im Mariendom zu Riga/Lettland. *Dominikus Trautner. Motette 1993 CD 11821*

Mit dieser CD führt Pater Dominikus Trautner OSB die historische Orgel im Mariendom zu Riga/Lettland vor. Um es vorweg zu sagen: Es handelt sich um eine ausgezeichnete Platte, die sowohl interpretatorisch als auch aufnahmetechnisch keine Wünsche offenläßt. Der häufig recht starke Hall stört durch eine sehr präsen- te, vordergründige Aufnahme nur selten. Konturen bleiben klar erkennbar und somit auch alle interpretatorische Feinheiten. Trautner hat, um diese Orgel vorzustellen, eine Kombination von Werken getroffen, in denen er insbesondere den Klangfarbenreichtum und die Subtilität der Orgel vorführen kann. Zu Beginn und am Ende erklingen Werke Karg-Elerts: Georg Friedrich Händels Variationen „Der harmonische Grobschmied“ hat ja Karg-Elert bekanntlich für die Orgel bearbeitet und dabei mit mancherlei registriertechnischen Finessen die Orgel nach seinen Klangvorstellung eingesetzt. Dies herauszuarbeiten gelang Trautner in vorzüglicher Weise.

Es folgen von Franz Liszt der Choral „Nun danket alle Gott“, der eigens zur Weihe der Orgel im Dom zu Riga komponiert wurde. Sodann erklingt von Joseph Rheinberger die Sonate Nr. 11 op. 148 sowie die „Vision“ aus op. 156, bevor der Sinfonische Choral „Jesu meine Freude“ von Karg-Elert die CD beschließt. Auch

dieses Stück gelingt Trautner mit hochvirtuossem Spiel und feinen registriertechnischen Abstufungen - nach Ansicht des Rezensenten eine Interpretation dieses viel gespielten Werkes mit Vorbildcharakter.

Michael Bender

Romantische Musik für Trompeten und Orgel. *Motette CD 20181.*

Neben Richard Wagner, Edward Elgar, Wilhelm Kienzl und Alexandre Guilmant ist auch Sigfrid Karg-Elert auf dieser CD vertreten, die romantische Musik für drei Trompeten (Heiko Herrmann, Peter Bönisch und Axel Thirolf) und Orgel (Hans Bönisch) bringt. Von Karg wird die Bearbeitung des Stückes „Benediction“ aus der Sammlung „Monologe“ op. 33 IV B geboten, allerdings unter dem falschen Titel „Benedictus As-Dur“. In dem Orgelstück übernimmt eine Trompete die Melodie im Eingangsteil. Nachdem die Orgel alleine zwischengespielt hat, setzt an der mit „Tutti“ gekennzeichneten Stelle die volle Trompetenwucht der drei Instrumente ein, allerdings auch im Fortissimo stets weich geblasen und angenehm zu hören. Interpretatorisch wie aufnahmetechnisch läßt diese CD keine Wünsche offen. Ein dreisprachiges ausführliches Beiheft vervollständigt die Ausgabe.

Michael Bender

OKNA - Fenster. *Trompete und Orgel im 20. Jahrhundert. Fermate CD FER 20008*

Eine erfrischende Bereicherung des Repertoires für Orgel und Trompete, da

alle Barockmusik ausgespart bleibt, ist diese CD. Bernhard Kratzer Trompete und Martin Sander an der Orgel spielen hier Werke von Henri Tomasi, Jean Langlais, Hans Ludwig Schilling, Gerhard Deutschmann sowie die berühmte Komposition „OKNA - Fenster“ von Petr Eben, die Vertonung von vier Kirchenfenstern Marc Chagalls. Von Karg-Elert ist die erste Sinfonische Canzone op. 85 Nr. 1 vertreten, was den Repertoirewert dieser Platte noch einmal erhöht. Das Stück wie auch alle übrigen Kompositionen sind fantastisch gespielt, brillant, durchsichtig, virtuos und dennoch zugleich hoch musikalisch.

Michael Bender

Orgel Capriolen. *Heitere Orgelmusik zu 2-4 Händen und Füßen. Christiane Michel Ostertun, Johannes Matthias Michel. expressif 1995*

Unter dem Titel „Orgelcapriolen“ haben Christiane Michel-Ostertun und Johannes Matthias Michel eine CD herausgebracht, die die Orgel vielleicht nicht ganz so ernst nimmt, wie dies das Gros der Orgelmusik sonst erfordert - kurz: Es handelt sich um eine Sammlung von humoresken bis humoristischen Stückchen für die Orgel und sei allen Organisten, Pfarrern, Gemeindegliedern und Orgelmusikfreunden empfohlen, die für ein Späßchen zu haben sind und Orgelmusik nicht bierernst nehmen. Neben vielen Musikalischen Kostbarkeiten wie beispielsweise der D-Dur-Sinfonia von Padre Davide da Bergamo und den Gloriaversetten von Vincenzo Petrali ist auch Karg-Elert mit dem humoresken, aber nicht weniger kunstvoll gearbeiteten „Valse mignonne“ op. 142 Nr. 2 vertreten, gespielt von Johannes Michel.

Wenn oben gesagt wurde, daß er das Instrument Orgel nicht so bierernst nimmt, so kann dies nun nicht über seine Interpretation gesagt werden. Hier sitzt jeder Ton und - in diesem Stück ganz besonders wichtig - auch jegliche agogische Nuance. Damit steht und fällt der Eindruck dieses Stückes. Michel verströmt mit seiner Interpretation ein gutes Stück Wiener Charme. Auf eine weitere kleine Kostbarkeit auf dieser Platte sei noch hingewiesen: Den Schluß bildet nämlich ein Kuriosum: ein Walzerpotpourri nur zu vier Füßen frei nach Johann Strauß junior. Alles in allem ist es eine Platte zum Schmunzeln; sie scheint insofern neben Kennern und Liebhabern auch besonders für Menschen geeignet, die noch keinen Zugang zu Orgelmusik haben.

Michael Bender

Sigfrid Karg-Elert. Works for Kunstharmonium. *Joris Verdin, Harmonium. Vox Temporis Productions 1994, CD92 014, Koninginlaan 22, B-9820 MERELBEKE, Belgien*

Der in „Harmoniumkreisen“ seit vielen Jahren als einer der besten Spieler des Instruments bekannte Belgier Joris Verdin hat beim kleinen Label Vox Temporis eine CD ausschließlich mit Werken Karg-Elerts für (Kunst-)Harmonium eingespielt. Bei den eingespielten Werken - „Intarsien“ (Op. 76), Sonatine Nr. 2 (Op. 14/2) und „Kompositionen für Kunstharmonium“ (Op. 26) - dürfte es sich ausnahmslos um Ersteinspielungen handeln.

Die fünfzehn Stücke von Op. 76 wurden auf einem Mustel-Kunstharmonium „Modèle no. 2“, das 1894 fertiggestellt wurde, Opp. 14/2 und 26 auf einer Mustel-Orgue-Célesta von 1927 eingespielt.

Verdins Spiel aller Stücke ist absolut untadelig, es zeugt von seiner technischen wie musikalischen Meisterschaft ebenso, wie davon, daß er das Kunstharnonium mit all seinen Raffinessen beherrscht, wie nur wenige außer ihm. Über die von Karg-Elert eingetragenen detaillierten Registrierungen hinausgehend, setzt er zusätzlich an ausgewähltem Stellen in der Sonatine und in einzelnen der acht Stücke Op. 26 die Celesta als klangfarbliche Ergänzung ein. Wiewohl dies nicht den - notierten - Intentionen des Komponisten entspricht und wohl den einen oder anderen puritanischen Geist stören mag, so darf das Vorgehen durch das gute Resultat doch als gerechtfertigt gelten.

Etwas bedauerlich ist, daß die verschiedenen Klangfarben der einzelnen Register und Registermischungen der beiden Instrumente beim Anhören der Aufnahme - zumindest für den Rezensenten - nicht ganz so vielfarbig herauskommen, wie das beim „Life-Spielen“ der Fall ist, und daß die CD beim vollständigen Hören daher etwas monochrom wirkt. Dies fällt allerdings auch bei anderen Harnoniumaufnahmen auf; möglicherweise wäre diesbezüglich in Zukunft aufnahmetechnisch noch mehr herauszuholen.

Insgesamt ist die CD (mit dreisprachigem, relativ ausführlichem Booklet) sorgfältig gemacht, auch wenn deren Titel, wie er auf der Umschlagseite des Booklet, und nur dort, erscheint, in seiner Zweisprachigkeit ziemlich sonderbar wirkt: The Kunstharnonium.

Mark Richli

Michael Austin. *Organ Classics. Chandos CD 6518, 1990*

Ich nehme mein Urteil gleich vorweg: Diese CD ist so überflüssig wie ein Kropf. Die vorliegende Aufnahme stellt ein Sammelsurium bekannter „Orgelklassiker“ dar, wobei Sigfried [sic!] Karg-Elert mit dem unvermeidlichen „Marche Triomphale“ (Nun danket alle Gott) aus op. 65 vertreten ist. Der Interpret spielt Karg-Elerts wohl bekanntestes Orgelwerk an der Orgel der Church of St. Augustine in Kilburn, wobei wir dem spärlichen Begleittext keinerlei Informationen über dieses Instrument oder über den Interpreten entnehmen können. Nun ja, dies ist nicht besonders tragisch, da sich nach Gebrauch dieser CD wohl keiner ernsthaft mit Austin oder dieser Orgel eingehender beschäftigen will.

Zu des Organisten uninteressantem Spiel kommt eine absolut miserable Tonqualität - die Aufnahmen stammen aus dem Jahre 1972. Die Werke von Bach (Toccaten d-moll und C-Dur), Boëllmann (Toccatà aus „Suite Gothique“), Clarke (Trumpet Voluntary), Widor (Toccatà aus der 5. Sinfonie) und Liszt (Präludium und Fuge BACH) scheinen durchweg mit dem Tuttiknopf registriert. Kurzum: Eine höchst entbehrliche Produktion.

Oliver Hilmes

Great European Organs No. 30. *Graham Barber plays the Klais-Organ of Altenberg Cathedral. Priory-CD 315, 1993*

Eine ganz wichtige Aufnahme für Karg-Elert-Enthusiasten stellt die vorliegende Produktion aus der Reihe „Great European Organs“ der englischen Plattenfirma Priory Records dar. Bei dieser CD gehen Graham Barber, schon seit langer Zeit ein beredeter Anwalt Karg-Elertscher Musik, und die hervorragende Klais-Orgel

(IV/82) des Altenberger Doms eine Verbindung ein, die uns ein wirklich großartiges Hörerlebnis beschert.

Von Karg-Elert finden wir die „Stimmen der Nacht“ op. 142/1 und sein gesamtes opus 75 [I]: Das „Funerale“ sowie die Choralimprovisationen „In dulci jubilo“, „Der Hölle Pforten sind zerstört“ und „Gelobt sei Gott im höchsten Thron“. Alle Werke sind mit großer Hingabe, technischer Perfektion und viel Einfühlungsvermögen wiedergegeben. Gigantisch klingen die „Stimmen der Nacht“, besonders eindrucksvoll das Crescendo und der hymnische Aufschwung in der Mitte des Werkes. Unübertroffen wirkt auch das apokalyptische Ende der Choralimprovisation „Der Hölle Pforten sind zerstört“ - ja, man sieht diese geradezu einstürzen. Barber schien an den Horizontalzungen der Altenberger Domorgel viel Gefallen gefunden zu haben. Der Beginn der Choralimprovisation „In dulci jubilo“ klingt mit Orlos 8' auch recht überzeugend, der ständige weitere Gebrauch dieser Register wirkt dann jedoch manchmal etwas penetrant. Somit krankt diese Aufnahme passagenweise ein wenig an der orgiastischen Klanggewalt dieser Orgel.

Weniger überzeugend erscheint bei dieser Produktion die Interpretation von Max Regers Choralfantasie op. 40/1 („Wie schön leucht uns der Morgenstern“). Hier wirkt Barbers Spiel eigenartig gestelzt, der großartige Fluß dieses Werkes geht etwas verloren. Hinzu kommen einige unglückliche Registrierungen, sogar deutlich hörbare Registrierpausen, die bei einer mit allen nur denkbaren Spielhilfen ausgestatteten Orgel schon etwas verwundern.

Sehr schön klingt dann wieder Bachs C-Dur Triosonate (BWV 529), deren zweiter Satz (Largo) geradezu himmlisch anmutet. Ein recht informatives Beiheft mit Kommentaren des Interpreten sowie der Disposition des Instrumentes runden diese erstaunliche Produktion ab. Sehr empfehlenswert!

Oliver Hilmes

Die Christian-Müller-Orgel in der St. Bavokirche zu Haarlem. *Anton Pauw, Orgel. Motette CD 11961, 1994*

Die vorliegende CD des jungen Haarlemer Stadtorganisten Anton Pauw stellt eine eindrucksvolle und zugleich sehr außergewöhnliche Orgelpräsentation der nicht minder eindrucksvollen Christian-Müller-Orgel der St. Bavokirche zu Haarlem dar. Neben der profunden Technik und der großen Empathie des Interpreten verwundert diese Produktion zudem durch die vorgenommene Literatúrauswahl: Orgelwerke von Ottorino Respighi und Sigfrid Karg-Elert hört man ja nicht häufig auf einer ausgeprägten Barockorgel.

Doch der Reihe nach. Pauw beginnt sein Programm mit Bachs Concerto in a-Moll nach Antonio Vivaldi (BWV 593), welches vortrefflich wiedergegeben wird. Neben seinem glasklaren Spiel erfreuen in den Ecksätzen die zügigen Tempi des Organisten, die jedoch niemals den Eindruck von übertriebener Eile oder gar Unruhe aufkommen lassen. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, daß hier ein überlegener Virtuose am Werke ist. Lediglich das Adagio (2. Satz) erscheint durch ein allzu langsames Tempo schleppend und irgendwie „gequält“.

In Ottorino Respighis „Tre Pezzi“ aus dem Jahre 1910 entdeckt der Hörer dann interessante Werke dieses italienischen Komponisten, den man ja so gar nicht mit Orgelmusik in Verbindung bringt. Die beiden ersten Stücke sind Choralpräludien über Bachsche Choräle („In Dich hab ich gehoffet“ und „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“), wobei besonders Nummer zwei durch den filigranen und arabeskenhaften Grundcharakter überzeugt. Das letzte der drei Stücke ist ein gewaltiges Präludium in d-moll. Harmonisch sehr weitschweifig, geradezu „regerhaft“ gearbeitet, führt es das Plenum der Orgel vor. Anton Pauw nimmt sich dieser Spezialitäten sehr feinfühlig und gekonnt an.

Doch nun zu Karg-Elert. Von unserem Komponisten erklingt auf dieser CD seine Sonatine in a-moll op. 74. Dieses Experiment, Karg-Elerts Musik auf einer Barockorgel darzustellen, welches auf den ersten Blick etwas verwundern mag, muß man im vorliegenden Fall jedoch als durchweg gelungen bezeichnen. Karg-Elerts Klangvorstellungen werden gekonnt und glaubwürdig auf dieses 1738 erbaute Instrument projiziert, so daß in Verbindung mit Pauws makelloser Spieltechnik die Interpretation dieses zweisätzigen Werkes mit viel Freude wahrgenommen wird. Und in eher grundstimmigen Registrierungen klingt die Orgel sogar irgendwie romantisch.

Mit Johann Nepomuk Davids Partita „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“ (10. Heft des „Choralwerks“) beendet der Interpret seine Orgelpräsentation. Die herbe und teilweise etwas spröde Klangsprache dieses 1947 entstandenen Kolossalgemäldes vom Tod und Vergehen findet auf dem Haarlemer Instrument eine ideale Realisie-

rung. Alle sieben Sätze werden vom Interpreten fein herausgearbeitet und muster-gültig interpretiert. Besonders nachhaltig wirkt der sechste Satz (Andante con moto), der durch eine hüpfende Pedalfigur das tanzende Mähen des Sensemannes eindrucksvoll illustriert.

Ein CD-Beiheft mit recht informativen Details zur Geschichte der Orgel und einige weniger vielsagende Anmerkungen zu den Kompositionen runden diese bemerkenswerte Produktion ab.

Oliver Hilmes

Sigfrid Karg-Elert, Chamber Music.
Verena Bosshart (Flöte), Hansheinz Schneeberger (Violine), Walter Grimmer (Violoncello), Stefan Fahrni (Klavier).
Jecklin Edition JD 686-2, 1993

Hervorragende Aufnahmequalität, technisch perfektes Spiel, einfühlsame Interpreten und nicht zuletzt traumhafte Kammermusik: Was erwartet man noch mehr von einer CD? In jedweder Hinsicht ist diese Einspielung aus dem Jahre 1993 ein Genuß, nicht nur für Liebhaber der Musik Karg-Elerts. Jeder Freund kammermusikalischer Besonderheiten sollte sich dieses Vergnügens gönnen. Dirk Mühlenhaus

Verführerisch und zugleich anmutig erscheint die „Suite pointillistique“ op. 135 für Flöte und Klavier. Die Interpreten Verena Bosshart (Flöte) und Stefan Fahrni (Klavier) setzen Akzente und nuancieren gekonnt jede Phrase. Ob „Leicht bewegt“ oder „Äusserst locker und geschwind“, der individuelle Charakter der vier Sätze wird eindrucksvoll dargeboten.

„Ruhig, empfindungsvoll“ ist nicht nur die Bezeichnung der „Sinfonischen Kanzone“ op. 114 für Flöte und Klavier. Emp-

findungsvoll und unglaublich intensiv wird der melodische Fluß dieser leidenschaftlichen Musik herausgearbeitet. Der extreme Ambitus beider Instrumente stellt spieltechnisch hohe Anforderungen an die Interpreten, die jedoch problemlos „sinfonisch“ bewältigt werden.

Fahrni, der bei allen Werken das Klavier spielt, versteht sein Instrument zurecht nicht nur begleitend, harmonieverleihend. So auch besonders in der „Sonate A-Dur“ op. 71 für Violoncello und Klavier, wo seine virtuose Technik nachhaltig beeindruckt. Hier besticht auch Walter Grimmer (Violoncello) nicht zuletzt durch die dynamische Handhabung seines Instrumentes. Das Zusammenspiel beider Musiker in allen drei Sätzen der Sonate ist wirklich „...con molto espressione“!

Die „Kleine Sonate C-Dur (in einem Satz)“ op. 68 für Violine und Klavier rundet ein gelungenes Portrait der Kammermusik unseres Komponisten ab. Mal verträumt, mal bestimmt, verzaubert Hansheinz Schneeberger (Violine) mit fantasievollem Spiel. Unvergesslich bleibt wohl jedem Hörer das überirdische Ende dieser großartigen Sonate.

Im ebenfalls gelungenen Beiheft (deutsch/englisch) liefert Johannes Michel zahlreiche Informationen zur Biographie Karg-Elerts und zu den eingespielten Werken. Fazit: Diese CD gehört in jeden Plattenschrank!

Dirk Mühlenhaus

Festliche Weihnachtsmusik für Bläser, Chor & Orgel. *International Brass Soloists, St. Johannes-Chorknaben/Saulgau (Leitung: Hugo Birkhofer) und Mario Hospach (Orgel).* ebs records 6019, 1991

Pünktlich zum Weihnachtsfest wurde den Rezensenten die vorliegende CD zur Besprechung beschert. Selbst nach mehrmaligem Hören sind wir uns nicht ganz sicher, was letztendlich von dieser Produktion zu halten ist. Auf der einen Seite reiht sie sich ziemlich nahtlos in die Kette irgendwelcher Gelegenheitsproduktionen ein, zu Weihnachten häufig auf einem billigen „Ave Maria-Niveau“, auf der anderen Seite überrascht die recht ordentliche Ausführung des überwiegenden Teiles der Nummern. Nachhaltig negativ erscheint das absolut schlampige Layout dieser CD. Wir finden weder Opus resp. Jahreszahlen, noch nähere Angaben zu den scheinbaren Bearbeitern dieser Werke. Wer ist/war Herbert Gadsch? Inwieweit hat er Johann Crügers „Fröhlich soll mein Herz springen“ bearbeitet? Ist Crügers Originalfassung wirklich für Bläser, Chor und Orgel? Auf all diese Fragen erhält man keine Antwort. In diesem Sinne ist hier also für die ‘breite’ Masse produziert worden, die (scheinbar?) kein Interesse an musikalisch-biographischen Details hat. Musik als bloßer Konsumartikel zwischen Weihnachtsgans und Bescherung! Demgegenüber werden die meisten Kompositionen verhältnismäßig solide dargeboten. So erfreuen die saubere Intonation und das artikulierte Spiel der „International Brass Soloist“, die mit Anthony Holborn („Elizabethan Suite für Bläser“), Johann Pachelbel/Heinrich Ehmann [?] („In dulci jubilo“) und Samuel Scheidt („Suite für Bläser“) solistisch hervortreten. Die „St.-Johannes-Chorknaben/Saulgau“ geben sich viel Mühe, wobei der füllige und relativ ausgewogene Chorklang wohl akzentuiert wirkt.

Mario Hospach, der sogar schon an „namhaften Domen und Hauptkirchen“ als Solist und Begleiter auftrat, steuerte bei dieser Aufnahme vier Orgelwerke von „Siegfried Karg-Ehlert“ [sic!] bei. Man muß sich schon ernsthaft fragen, auf welcher Ausgabe von Orgelwerken Karg-Elerts Hospach (oder die Produzenten) den Komponistennamen „Siegfried Karg-Ehlert“ gelesen haben wollen. Von Karg-Elert erklingen eine „Pastorale“ und die Choralvorspiele „Freu' dich sehr, o meine Seele“, „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ und „Ach bleib mit Deiner Gnade“, allesamt ohne Werkangaben. Besonders delikata erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß sich in Sonja Gerlachs Werkverzeichnis kein Orgelsolowerk mit dem Titel „Pastorale“ finden läßt. Als Bearbeitung von Opus 48 („Zwei Stücke für Harmonium und Streichquartett“) erscheint als Opus 48, 2B lediglich eine „Pastorale“ für Violine und Orgel, die jedoch im vorliegenden Fall nicht gemeint sein kann. Vielmehr handelt es sich um das Choralvorspiel „Aus meines Herzens Grunde“ aus op. 65, welches lediglich den Untertitel „Pastorale“ trägt. Die Einspielung dieser Orgelwerke bedarf kaum der Erwähnung. Die angeführten Kompositionen sind nicht sonderlich abwechslungsreich registriert, eher ziemlich barock verwirklicht; besonders unangenehm wirkt dabei der Sesquialter als Soloregister. Überhaupt erscheint die Orgel für Karg-Elerts Musik nicht übermäßig geeignet. Man merkt deutlich, daß seine Werke als bloße Lückenfüller fungieren.

Störend und geradezu lästig erscheint die Praxis der Zusammenfassung mehrerer Kompositionen zu einer CD-Nummer. So

sind z.B. jeweils zwei der Orgelwerke Karg-Elerts zu einer CD-Nummer vereinigt, was zur Folge hat, daß man nicht ohne weiteres, sofern der CD-Player nicht über eine Index-Einrichtung verfügt, die einzelnen Werke separat anwählen kann. Im kargen CD-Beiheft werden einige biographische Anmerkungen (deutsch/englisch) zu den Interpreten geliefert; Werkbetrachtungen und die Disposition der Orgel vermißt man kläglich. Alles in allem eine uninteressante Produktion!

Dirk Mühlenhaus/Oliver Hilmes

Symphonische Orgelkunst. *Helmut Binder an der historischen Behmann-Orgel (1927/28) von St. Martin in Dornbirn EL CD 011 (Edition Lade, Postfach 1, A-6932 Langen bei Bregenz)*

Eine Verkettung glücklicher Zufälle muß man es wohl nennen, daß die große Orgel der Dornbirner Kirche St. Martin unverändert die Zeiten überstanden hat, ja 1986 von der Orgelbaufirma Kuhn (Männedorf, Schweiz) restauriert wurde. Das 67-registrige Instrument verfügt über eine reiche romantische und impressionistisch helle Klangfarbenpalette, die insbesondere ein eigenes Hochdruckwerk einschließt. Da ist es ein weiterer Glücksfall, daß der Organist Helmut Binder, ein Könnner seines Fachs, für diese Einspielung den Werken Karg-Elerts breiten Raum einräumt. Die drei Pastelle Op. 92, Starlight aus Op. 108 und zwei Sätze aus der Partita op. 100 (Nr. 4 Rigaudon und Nr. 5 Sarabande) ermöglichen es Binder, die zauberhaften Nuancierungsmöglichkeiten, die Orgel und Raum bieten, voll auszuschöpfen.

Eingeleitet wird die CD mit Max Regers Toccata und Fuge aus Op. 92, einem

selten zu hörenden Werk des Meisters. Den Abschluß bildet die große Chaconne in cis-Moll von Franz Schmidt, ein 30-minütiges Monument spätromantischer bzw. nachromantischer Orgelkunst, von Helmut Binder wiederum exzellent ausgeführt. Insgesamt überwiegen in diesem Programm dennoch die leisen symphonischen Töne. Sehr informativ und mit viel Engagement ist auch das Beiheft gestaltet. Leider saß man dabei hinsichtlich der Biographie Karg-Elerts den bekannten Legenden auf. Ein längeres Zitat aus einem anonymen Aufsatz des „Karg-Elert Zeitgenossen Dr. Ottmar Bergk“ gibt immerhin einen Originaltext des Meisters wieder, auch wenn die Leser es nicht wissen können. Diese Kleinigkeit fällt aber keineswegs ins Gewicht, die Produktion ist ausgesprochen empfehlenswert und vielen anderen vorzuziehen. Wer sich für romantische Orgeln interessiert sollte an dieser CD keinesfalls vorbeigehen.

Johannes Matthias Michel

Violine und Orgel. *Romantische Musik aus der Wallfahrtsbasilika Werl.* Martin Heitmann, Violine und Ulrich Pakusch, Orgel. Cavalli Records CCD 212 (Förderkreis für Kirchenmusik an der Basilika Werl e. V., An der Gottesgabe 1, 59457 Werl)

Eine gelungene CD mit Musik für Violine und Orgel dürfte eine kleine Marktlücke sein, die der Mediziner Martin Heitmann und der Organist Ulrich Pakusch mit dieser Produktion schließen. Eingerahmt von den für diese Besetzung schon 'klassischen' Stücke aus Rheinbergers Op. 150 (Sechs Stücke für Violine und Orgel) „Thema mit Veränderungen“ und „Ouvèture“

stehen die „Romance“ Op. 24 von Otto Olsson und von Karg-Elert „Sanctus und Pastorale“ op. 48 B, sowie Orgelstücke von Merkel, Boellmann und Renner. Heitmann und Pakusch wissen ihre Instrument wirklich romantisch einzusetzen und verbreiten in den langen elegischen Partien eine ausdrucksvolle Ruhe und Kraft. Bei den Werken für Orgel solo tritt zwar die Stockmann-Organ der Basilika Werl von 1961 als Orgel ihrer Zeit nicht gerade ausgesprochen romantisch in Erscheinung, aber die kluge Werkauswahl von Pakusch macht das z. T. wett: wer kennt schon die „Einleitung und Doppelfuge a-Moll“ op. 105 von Gustav Merkel oder das sehr wertvolle Präludium aus der Sonate c-Moll Op. 45 des Regensburgers Joseph Renner (1868-1934)? Ausgesprochen lesenswert auch das Booklet mit sehr gut reflektierten und recherchierten Gedanken zu den Kompositionen und zu Romantik überhaupt. Eine lohnende Einspielung!

Johannes Matthias Michel

Celestial Christmas 5. *Franz Lehrndorfer plays seasonal Music on the new Organ in the Dome at Munich. Celestial Harmonies 13090-2, (Vertrieb: Music & Video Distribution, Oberweg 21 c/Halle V, 82008 Unterhaching)*

Für den amerikanischen Markt ist dieser Christmas-Sampler von Orgelmusik aus der Münchener Frauenkirche gedacht, eine obskure Mischung von Georg Böhm bis Franz Lehrndorfer, die bei Orgelfreunden in Europa eigentlich kaum auf großes Interesse stoßen dürfte. Lieblos und entbehrlich ist die Interpretation von Böhms „Präludium C-Dur“, hier einfach als „Präludium und Fuge“ angekündigt. Es wird mehr

„heruntergerissen“ als musiziert. Ebenso ergeht es einigen klassischen Choralvorspielen von Johann Sebastian Bach, das berühmte, kolorierte „Nun komm, der Heiden Heiland“ säuselt wie eh und je vor sich hin.

Die Wende kommt erst mit Lehrndorfers eigenen Choralvorspielen, Variationen und Improvisationen. Hier zeigt sich der zu recht weltberühmte Meister der Orgelimprovisation, der die schönsten Bearbeitungstechniken ersinnt, um sie in aparter Registrierung und mit der ihm eigenen Spielweise zu präsentieren. Lehrndorfer braucht hier auch vor „O du fröhliche“ nicht Halt zu machen, seine Variationen des religiösen Gassenhauers adeln jenen in ungekannter Weise. Warum zwischen (!) diesen über 30 Minuten mitreißender Musik von Lehrndorfer selbst, Karg-Elerts hübsches, aber doch eher nebensächliches Choralvorspiel „Aus meines Herzens Grunde (Pastorale)“ Op. 65 Nr. 2 steht, bleibt dem Rezensenten unerklärlich.

Johannes Matthias Michel

A Methuen Mosaic. *Music for Organ assisted by Brass, Violin and Voices.* Susan Armstrong-Ouellette, organist. AFKA Records, BKM Associates, Box 22, Wilming-ton, MA 01887

Das Orgelportrait der Walcker-Aeolian-Skinner Orgel der Methuen Music Hall in Massachusetts durch die amerikanische Organistin Susan Armstrong-Ouellette erinnert mehr an den Besuch einer großen Kathedrale, mit viel Raumklang und Atmosphäre. Nicht abschrecken lassen sollte man sich von der eröffnenden Fanfare „Alleluia, gelobt sei Gott“ nach der Kantate Nr. 142 von (sicherlich nicht) Johann Se-

bastian Bach, deren Aufführung hier durch Undurchsichtigkeit und schlechte Aufnahme mißlungen ist. Abgesehen von diesen zwei „Pflichtminuten“ Bach ist die CD dem (Neo-)Impressionismus gewidmet und vermag auf diesem Gebiet unbedingt zu überzeugen. Susan Armstrong-Ouellette erweist sich als exzellente Spielerin und gestaltet die zahlreichen Karg-Elertschen Werke sowie die Kompositionen von Flor Peeters, Rheinberger, Bossi und anderen mit einer großen Spannkraft: von atemloser Raserei (Ein feste Burg Op. 65, Nr. 47) bis zu elegischem Adagio (aus den Cathedral Windows Op. 106 Nr. 2, 4 und 5).

Stilvoll treten weitere Musikerinnen und Musiker dazu: Violine und Frauenstimmen bei „Fuge, Canzone und Epilog“ Op. 85 Nr. 3, dessen gregorianischer Einschlag ungemein reizvoll verwirklicht wird, die Violine in „Sanctus“ Op. 48 Nr. 1 oder die Blechbläser wieder bei einem Arrangement von Op. 65 Nr. 59 (Nun danket alle Gott). Insgesamt ist das Programm wirklich ein „Mosaik“ aus ganz heterogener, aber stilistisch durchaus sich nahestehender Musik. Die Sonne (Flor Peeters Op. 66) und der Mond (Claire de Lune Op. 72 Nr. 2) werden von fliegenden Hummeln umschwärmt (Rimsky-Korsakoff), welche gleich wieder von „Ceremonial Music“ (Roger Hannahs) vertrieben werden.

Von Interesse ist auf jedenfall auch das 115-registrige Instrument, das Walcker 1863 als Opus 200 nach Borton lieferte, das 1897 nach Methuen verkauft und 1947 von Aeolian-Skinner erweitert wurde. Der herrliche Walckerprospekt und der stilvolle Raum dürften jeden Hörer nach dem Genuß der Platte auf einen Besuch in Methuen neugierig machen.

Johannes Matthias Michel

Eine Abendmusik in der Wenzelskirche zu Naumburg. Irene Greulich - Orgel, Tilman Schneider - Trompete. Mottete CD 20241

Ein Programm mit sehr unterschiedlicher Musik hat Irene Greulich auf „ihrer“ Orgel in der Naumburger Wenzelskirche im Jahre 1993 eingespielt und damit den Zustand eines Instrumentes dokumentiert, das (so das Booklet) auf nicht absehbare Zeit ausgebaut ist und sich auf dem Weg einer rekonstruierenden Restaurierung befindet. Irene Greulich erweist sich als zupackende, souveräne und sichere Spielerin. Aber gerade die Einspielung von Karg-Elerts symphonischem Choral „Ach bleib mit deiner Gnade“ Op. 87 Nr. 1 gelang ihr aufs Vorzüglichste und beschließt diese CD würdig.

Johannes Matthias Michel

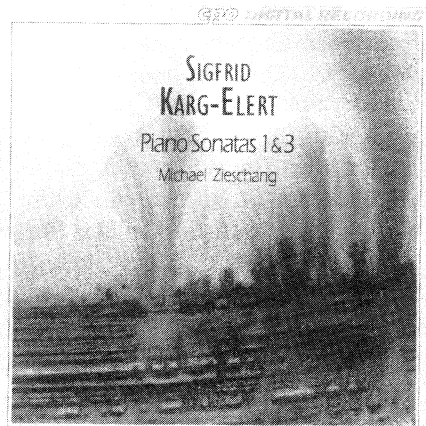
Sigfrid Karg-Elert, Piano Sonatas 1 & 3, Michael Zieschang, Piano. cpo 999 092-2. Bezug über jpc-classic, Lübecker Str. 9, 49124 Georgsmarienhütte.

Ganz zweifellos ist die bei Redaktionsschluß noch eingetroffene CD mit Klaviersonaten Karg-Elerts die aufregendste Neuerscheinung des Jahres. Zum ersten Mal werden Klaviersolowerke von Karg-Elert auf einem Tonträger präsentiert, und für diese Premiere wurden auch noch die beiden Sonaten Op. 50 und Op. 105, sozusagen die Flaggschiffe von Kargs Klavieroeuvre, ausgewählt.

Der Pianist Michael Zieschang ist den Besuchern der Karg-Elert-Tagungen als leidenschaftlicher Interpret der Klavierwerke bestens bekannt. Seine sensible Klangsprache und seine spannende Gestaltung machen jedes Werk zum Konzerterlebnis.

Die neue CD dürfte bald bei allen Freunden der spätromantischen Klaviermusik und bei Kargianern einen wichtigen Platz im Plattenschränk beanspruchen.

Die erste Sonate in fis Moll aus dem Jahre 1907 besteht noch aus drei Sätzen, in denen immer neue motivische Einfälle sich aneinanderfügen, ja auftürmen und so eine imposante Großform ergeben. Die Schwierigkeiten, die Karg-Elerts Zeitgenossen noch mit diesem Werk hatten, spielen für



den heutigen Hörer keine Rolle mehr. Die dritte Sonate in cis-moll „Patetica“ Op. 105 aus dem Jahre 1914 ist in einem geschlossenen Ganzen geschrieben und besticht durch ihre reizvollen, mystischen Passagen wie durch virtuose Gesten.

Das verdienstvolle Label cpo aus Osnabrück hat sich mit dieser Produktion zum wiederholten Male für den Komponisten Karg-Elert engagiert und einen eminent wichtigen Beitrag zur Discographie Karg-Elerts geleistet. Leider geriet die Zusammenarbeit mit dem Südwestfunkstudio Tübingen nicht zum allerbesten. Es

trübt der in der ersten Sonate noch verstimmt Flügel und die unelegante Verhaltung der Aufnahme den Hörgeuß.

Das Booklet besteht aus einer ausgezeichneten Einführung in die beiden Sonaten, in der sowohl die Rezeption der Stücke, als auch musikalische und ästhetische Linien zum Beispiel zu Skrjabin zu finden sind. Es enthält aber auch eine etwas sprunghafte Vita, die sensationshungrig zwischen Karg-Elerts Privatleben und seiner musikalischen Situation hin- und herspringt. Seine musikalische Bedeutung und seine künstlerische Persönlichkeit kommen dabei kaum zutage. Dafür mußte der Rezensent hier erstmals von einer Alkoholabhängigkeit Karg-Elerts lesen, die angeblich „seinen frühen Tod 1933 mitverursachte“. Kein Ende der Legenden um Karg-Elert...

Johannes Matthias Michel

2. Noten

Sigfrid Karg-Elert: Dekameron. Suite für Klavier a-Moll op. 69. - Reprint. - Zürich: Hug Musikverlage, 1991. - 23 S. - G.H. 4325/34

Bei „Dekameron“ handelt es sich um eine nette, freundliche Suite, die der Spieler schnell ins Herz schließt, obschon - ein typischer Karg scheint es aufs erste Hören nicht zu sein. Nirgends die sonst übliche harmonisch kühne Weitschweifigkeit, nirgends das virtuose Klangbild. Es sind zehn Miniaturen erster Güte, den „Lyrischen Stücken“ von Grieg oder „Aus meinem Tagebuch“ von Reger ähnlich. Der thematische

Erfindungsreichtum allerdings entspricht dann durchaus Kargs Dimensionen. Die Suite ist über weite Strecken leicht zu spielen - würde sich von daher auch gut als Repertoire-Erweiterung im Klavierunterricht eignen - und die Musik erschließt sich dem Hörer sofort. Die Notenausgabe ist der Reprint der ebenfalls im Hug-Verlag 1924 erschienenen Originalausgabe in einem ausgezeichneten Notensatz, bei dem kleinere Fehler bezüglich Artikulation stillschweigend ausgebessert wurden.

Michael Bender

Johannes Matthias Michel: Choralvorspiele aus Klassik und Romantik. Veränderte Neuauflage. - München: Strube Verlag, 1994. - 70 S. - VS 3020

Mit neuem Cover, neuer, nicht mehr alphabetischer, sondern dem Kirchenjahr folgender Anordnung der einzelnen Werke und neu aufgenommenen Stücken erschien im Strube-Verlag die veränderte Neuauflage der vielgespielten Choralvorspiele aus Klassik und Romantik. Seit dem Erscheinen der ersten Auflage (1986) sind zahlreiche Neu- und Wiederveröffentlichungen erschienen, sodaß der Herausgeber eine Veränderung und Erweiterung des Inhalts vorgenommen hat, wodurch das Heft gewinnt. 13 Stücke sind neu hinzugekommen, acht alte, dem Niveau der Sammlung nicht mehr entsprechende Stücke oder Werke, die inzwischen auch in anderen Ausgaben gedruckt vorliegen, sind entfernt worden. Die neu aufgenommenen Werke lagen bisher noch nicht oder in keiner praktikablen Ausgabe im Druck vor oder sind sehr schwer zugänglich. Außerdem wurden in den meisten Fällen die Tonarten des neuen Evangelischen Gesang-

buches (EG) berücksichtigt (nicht immer zum Vorteil des Satzes). Von Karg-Elert sind nunmehr vier Choralbearbeitungen vertreten: „Aus meines Herzens Grunde“, „Mir nach, spricht Christus“ (neu), „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“, „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ (neu), leider alle ohne opus-Angabe.

Michael Bender

Karg-Elert arranged for brass

Karg-Elerts Begabung für pathetische Effekte und hymnische Passagen bringt es vermutlich mit sich, daß einige seiner Werke gerne für Blechbläserensembles mit oder ohne Orgel arrangiert werden. Insbesondere in den USA sind zahlreiche Ausgaben erhältlich. Im Folgenden seien die erreichbaren Ausgaben kurz beschrieben:

1) Praise the Lord with drums and cymbals, Arr by William Picher. PP Music, P.O. Box 10550, Portland, ME 04104

Nur ein Stimmensatz für 5 Blechbläser (2 Trompeten, Posaune, Horn, Tuba) des Stückes „alla Händel“ aus dem Harmoniumzyklus Portraits Op. 101 Nr. 5: „Ein Siegesgesang Israels“. Der Vorname des Meisters wird hier penetrant mit „ie“ geschrieben.

Triumphal March (Now thank we all..), trans. William Picher. PP Music, P.O. Box 10550, Portland, ME 04104

Etwas problematisch ist sicherlich der ausgedünnte Satz, der durch die Quintett-Besetzung hier entsteht (der Vollständigkeit halber: Es handelt sich um „Nun danket alle Gott“ Op. 65 Nr. 59).

3) Partiten für Blechbläser & Orgel. ADU-Verlag Aurich, ADU 1045

Die erste Nummer in diesem Sammelheft ist ein Arrangement des Organisten Friedhelm Flamme von Op. 65 Nr. 59 „Nun

danket alle Gott“. Markante Pedalmotive werden gelegentlich den Bläsern unisono anvertraut, die Aufteilung zwischen Orgel und Bläsern hat doppelchörigen Charakter, die Bläserbesetzung ist 4-7-stimmig und eher für Posaunenchöre ausgelegt (Vermeidung von extremen Lagen und virtuoseren Figuren).

4) Praise the Lord with drums and cymbals, arranged for brass quintett and organ by Thomas Brantigan. Great works Publishing 15788 Mennell Road Grafton, Ohio 44044.

Eine etwas stärkere Verzahnung der Musik leistet dieses Arrangement, das aber wiederum nur für Profis zu gebrauchen ist.

5) Marche Triumphale...arranged by Rick Grassler für Orgel, Bläsersextett (3 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba) Cymbel, Pauken. The West Wind Music Co., 3072 S. Laredo Cr. Aurora, CO 80013.

Diese Bearbeitung bleibt recht nah am Originalsatz und dürfte deshalb von bester Wirkung sein.

6) Nun danket alle Gott transcribed for Three-Part Brass Choir with Organ by Robert King. Robert King Music Com. North Easton Mass.

Die drei Trompeten erleichtern dem Organisten die Arbeit in der rechten Hand und sind mit versierten Laienspielern zu besetzen.

7) Choral Prelude Nach einer Prüfung kurzer Tage arranged for brass quintett by Gary Olson. Great works Publishing 15788 Mennell Road Grafton, Ohio 44044

Endlich einmal ein anderes Stück! Op. 65 Nr. 30 birgt auch leise Töne in sich, die schön geblasen vielleicht mehr für sich haben als mancher Krach. Der Herausgeber versieht die Ausgabe sogar mit einer

Biographie Karg-Elerts! Besetzung: 2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba.

8) Marche Triomphale...for brass quintet and organ by Gary Olson. *Great works Publishing 15788 Mennell Road Grafton, Ohio 44044*

Hier wird das Ensemble klug registrierend eingesetzt und damit sicherlich die beste Aufteilung dieses Ohrwurms erreicht. Besetzung: 2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba. Johannes Matthias Michel

Neue Reprints Karg-Elert'scher Orgel- und Harmoniumwerke. *Alle Hefte: CHILTERNMUSIC(2) bzw. CATHEDRAL MUSIC (1, 3-6), Maudlin House, Westhampnett, Chichester, West Sussex, PO18 0PB(1, 2, 4-6): ohne Verlagsnummer, 1995 (3): CM 546, 1993*

Der englische Verlag „Cathedral Music“, der sich auf einigen der zu besprechenden Hefte auch „Chiltern Music“ nennt, hat seine Reihe - äußerst anspruchslos gemachter - Reprints von Werken Karg-Elerts um einige Hefte bzw. Blätter erweitert. Darunter sind drei vollständige Opera in der Originalversion für Harmonium, die „Tröstungen“ **Op. 47** (1), die „Sechs Romantischen Stücke (Impressionen aus dem Riesengebirge)“ **Op. 103** (2) und die „Sieben Idyllen“ **Op. 104** (3). In einem weiteren Heftchen vereint sind die von Karg-Elert selber gemachten Orgelbearbeitungen zweier Sätze aus der Harmonium-Partita op. 37, die „Sarabande“ **Op. 37 III B** und „Bourrée et Musette“ **Op. 37 IV B** (4). Eine inhaltliche Besprechung dieser Hefte erübrigt sich, da es sich ja hierbei nicht um „Neuigkeiten“ handelt. Die letzten beiden in diesem Zusammenhang zu erwähnenden Einzelblätter bringen je ein kleines Harmonium- bzw. Kla-

vierstücklein in anonymen Bearbeitungen für Orgel. Beim ersten handelt es sich um das erste Stück, „Morgensegen“ aus den „Sechs Skizzen“ **Op. 10** für Harmonium. Die - sehr „handgestrickt“ wirkende - „Bearbeitung“ (5) beschränkt sich in diesem Falle darauf, die Baßlinie nochmals einzeln als Pedalstimme unter die beiden Manualsysteme zu setzen. Das andere Stück, die „Elegie“, die **Nr. 2 aus Op. 18**, „Aus dem Norden“ für Klavier, trägt in der Orgelbearbeitung den Titel „Elegy“ (6) und hat immerhin eine teilweise selbstständige Pedalstimme sowie Manual- und vereinzelte Registrieranweisungen (in englischer Sprache). Wie üblich bei diesem Verlag ist der Druck nur von sehr mäßiger Qualität, und gute Wendestellen werden der Platzersparnis offensichtlich bedenkenlos geopfert.

Mark Richli

Einzelne Orgelstücke Karg-Elerts in Ausgaben aus England und den USA

(1) *Sigfrid Karg-Elert, Now Thank We All Our God, G. Schirmer, New York, 1960*
 (2) *Sigfrid Karg-Elert, Music for Organ, Nun Danket, Edited by Noel Rawsthorne, Kevin Mayhew, Rattlesden, Bury St Edmunds, Suffolk, 1992*
 (3) *The Organist's Collection For Manuals & Pedals, Book one, edited & arranged by Alan Ridout, Kevin Mayhew, Rattlesden, Bury St Edmunds, Suffolk, 1992*
 (4) *Sigfrid Karg-Elert, Six Short Pieces, Edited by Bryan Hesford, Fentone Music Ltd., Corby, Northants, 1993*

Zweimal vertreten ist das unverwütlliche „Nun danket alle Gott“, **Op. 65/59**. Sorgfältiger gemacht ist die amerikanische Ausgabe (1), die Notentext, Phrasierungs- und Artikulationsangaben (mit Ausnahme eines wohl irrtümlich fehlenden Phrasierungsbogens, Takte 14 bis 16, Baß) und

Anmerkungen, letztere in amerikanischer Übersetzung allerdings, originalgetreu wiedergeben. Einzig die Verwandlung des originalen „schnell, ohne Rücksicht auf den Takt“ in „accelerando“ in Takt 23 ist nicht ganz korrekt. Von anonymer Hand hinzugefügt sind Registrierungen und an einer Stelle Griffalternativen für Hammond Organ. Die andere Ausgabe (2) weist zahlreiche willkürliche Veränderungen zum Original auf. Phrasierungs- und Artikulationsangaben wurden kommentarlos abgeändert oder eliminiert, ebenso die Manualangaben. Ein großer Teil der Anmerkungen Karg-Elerts und sämtliche Registrierangaben fehlen. Etc., etc. Beim selben Verlag erschienen ist ein Sammelband mit „**Music across the centuries**“ (3), der auch zwei Stücke Karg-Elerts enthält: „**Alles ist an Gottes Segen**“ **Op. 78/2** als „Choral Prelude in G“ und „**Ich dank dir, lieber Herr**“ **Op. 65/37** als „Choral Improvisation in A“, beide ohne Angabe von Opuszahl oder Herkunft. Die Art der Edition muß als entstellend bezeichnet werden; in Op. 78/2 beispielsweise fehlt ein Takt. Das vierte zu besprechende Heft schließlich bringt „**Six Short Pieces**“ von Karg-Elert, zusammengestellt aus den Opera 78, 83 und 142 (I) von Bryan Hesford (4). Auch dieses Heft vermag den Ansprüchen, die an eine korrekte Edition zu stellen sind, nicht zu genügen. Registrierungen, Finger- und Fußsätze etc. stammen teilweise vom Komponisten, sind aber teilweise vom Herausgeber abgeändert oder ergänzt worden, was sich jedoch alles nur mit Hilfe der Originalausgaben ermitteln läßt. Die Stückauswahl ist überdies nur mäßig interessant, die Sammlung insgesamt überflüssig.

Mark Richli

3. Bücher

Nico Declerck: Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), *Een eerste aanzet tot verdere studie van diens leven en werk in functie van het deeltijds kunstonderwijs, Antwerpen 1992-1993 (Typoskript, 54 Seiten)*

Nico Declercks umfassende Arbeit - als musikpädagogische Schlußarbeit am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium Antwerpen eingereicht - behandelt in zwei Teilen Karg-Elerts Biographie, Werkübersicht, die von ihm bevorzugten Orgel- und Harmoniumtypen, seine Registrierungen auf Harmonium und Orgel, und, als Kernpunkt, eine detailliertere Besprechung jener Orgelwerke, die Declerck als für den Unterricht besonders geeignet hält, dies aufgeteilt in „middelbare graad“ und „hogere graad“. Ergänzt wird die Arbeit durch eine Liste der neuaufgelegten Orgel- und Harmoniumwerke und durch eine Kurzbesprechung (neuerer) Orgel- und Harmonium-Aufnahmen. Letztere erhalten, um deren pädagogische „Brauchbarkeit“ auszudrücken, eine „bruikbaarheidscijfer“ zwischen 1 und 5, wobei der Autor keine der besprochenen Aufnahmen mit der besten bzw. schlechtesten Note auszeichnet. Die Arbeit ist sehr sorgfältig gemacht und berücksichtigt die relevante Literatur wohl nahezu lückenlos.

Mark Richli

Frank Conley: *The Harmonium and its music with special reference to the music of Sigfrid Karg-Elert, Sheffield, 1995 (Dissertation, Typoskript, 172 Seiten)*

Laut Vorwort ist der Hauptzweck der vorliegenden Dissertation, das Harmonium als Musikinstrument sowie ein Teil der

dafür geschriebenen Musik zu diskutieren. Dabei wird das Schwergewicht auf die Musik Karg-Elerts gelegt, der die Ressourcen des Instruments „to their fullest extent“ ausgenutzt habe. Der Autor bespricht zunächst die Entwicklung des (französischen) Harmoniums und einen Teil der französischen Literatur. In diesen beiden Abschnitten unterlaufen ihm allerdings zahlreiche Ungenauigkeiten oder Fehler, die teilweise auf mangelhafte Recherchen schließen lassen. So werden beispielsweise die liturgischen Kompositionen Guilimants für Harmonium oder Orgel ausführlich besprochen, während der Autor die „Morceaux pour Harmonium“ Guilimants, die möglicherweise die ersten explizit und äußerst gekonnt für das Kunstharmonium geschriebenen Stücke überhaupt sind, nicht zu kennen scheint. Der Hauptteil der Dissertation, der Karg-Elert gewidmet ist, ist in sieben Abschnitte unterteilt: „Karg-Elert and the harmonium“, „Registration and use of the instrument (Opp. 9 and 76)“, Karg-Elert and Fugue (Op. 34)“, „Larger forms: Sonatas and Sonatinas (Opp. 14, 36 and 46)“, „Karg-Elert and the ‚Avant-Garde‘ (Opp. 47, 101, 104)“, „Shorter Pieces (Op. 58)“ und „Transcriptions“.

In den ersten dieser Abschnitte sind überdies biographische Angaben eingegliedert. Auch in diesem Teil sind die Grundlagen bezüglich Quellen und Literatur etwas dünn. Als Basis für die biographischen Angaben dient vorwiegend ältere Literatur, die hierfür entscheidende Dissertation von G. Hartmann bleibt unberücksichtigt. Bezüglich der Harmoniumregistrierungen wird zwar auf Karg-Elerts „Kunst des Registrierens“ Op. 91 als Hauptwerk verwiesen. Statt dieses auszuwerten, schreibt Con-

ley nur einen sehr unwissenschaftlichen Satz: „Unfortunately there is no English translation, but there is no need for the researcher to hack a way through Karg-Elert’s thickets of flowery academic German“ (p. 76) und greift als Ersatz für das insgesamt 611 Seiten umfassende Op. 91 zum zweiseitigen Vorwort zu den Wagner-Bearbeitungen (B 92).

Insgesamt zeichnet sich die Dissertation durch eine ziemlich subjektive und wenig wissenschaftliche Sichtweise aus. So wird relativ oft auf „Schwächen“ einzelner Stücke, Register oder Instrumente hingewiesen, die sich dann zeigten, wenn sich ein „unwary performer“ (p. 10) daran versucht. So ist es einerseits durchaus begrüßenswert, daß die Karg-Elert’schen Werke für Harmonium den Schwerpunkt einer Dissertation bilden, andererseits aber schade, daß in diesem Falle wohl eine Chance vergeben wurde. Mark Richli

Petra Mitlöhner. Die Entwicklung der Orgeltoccaten im Zeitalter romantischer Musik - Deutschland, Österreich und Frankreich. (Dissertation) Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1994.

Die Musikwissenschaftlerin Petra Mitlöhner legt mit Ihrer Wiener Dissertation eine interessante Studie zur Toccaten im 19. und frühen 20. Jahrhundert vor. In kurzen einleitenden Kapiteln bespricht sie zunächst die wichtigsten Toccatenkomponisten der Orgelgeschichte. Intensiver bespricht sie die Bedeutung der Toccaten Johann Sebastian Bachs, die für die nachfolgenden Generationen einen wesentlichen, geschmacks- und formbildenden Typus ausprägen. Interessant auch die kurze Bespre-

chung von Toccaten aus der Zeit der Klassik. Eine Toccata in d-Moll von J. H. Knecht, die den Rezensenten interessieren würde, läßt sich aber mit den Anmerkungen und Literaturverzeichnissen nicht bibliographieren.

Der eigentliche Hauptteil der Arbeit entwickelt nun aber systematisch den romantischen Toccatentyp und bespricht analysierend zahlreiche Kompositionen von Hesse, Rheinberger, Reimann, Reger, Schmidt, Karg-Elert, David u.a. auf der deutschsprachigen Seite und Boely, Dubois, Widor, Gigout, Boellmann, Tournemire, Vierne, Dupré, Duruflé und Litaize auf der französischen Seite. Am Ende des Bandes teilt Mitlöhner noch eine Liste von Toccatenkompositionen vor allem des 20. Jahrhunderts mit, die sie nicht in ihrer Arbeit berücksichtigt hat. Somit wird das Buch zu einem anregenden Nachschlagewerk, wenn man sich mit dieser Sparte der Orgelmusik beschäftigen möchte, allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Der sehr ausführliche Anschnitt über die vier Toccaten Karg-Elerts beginnt mit einem entbehrlichen, einleitenden Abschnitt, der sich biographisch auf die gut gemeinten, aber doch unseligen (und z. T. einfach falschen) Mutmaßungen von Walter Kwasnik stützt. Daß eine wissenschaftliche Arbeit heute noch erscheinen kann, ohne daß die Dissertationen und Aufsätze der letzten 20 Jahre Berücksichtigung finden, ist schon ein wenig niederschmetternd. Dementsprechend hat sich für Mitlöhner auch der „Versuch, den Orgelkomponisten Karg-Elert von seinem Zeit- und Weggenossen Max Reger abzugrenzen und losgelöst von diesem zu beurteilen (...) bei allen diesbezüglichen Ansätzen - als un-

glaublich schwieriges Unterfangen erwiesen“.

Dabei leistet die Autorin am Ende ihrer Untersuchung selbst eine solche „Abgrenzung“, indem sie nämlich auf dem Fundament ihrer Analysen sehr wohl entscheidende Unterschiede zwischen Reger und Karg-Elert zu definieren weiß, nämlich z. B. die bei Karg-Elert klarer hervortretende formale Gestaltung und die wörtlichen Reprisen. Im einzelnen bespricht Mitlöhner die charakteristischen Merkmale der Werke Op. 65 Nr. 13, Op. 78 Nr. 12, Op. 85 Nr. 1 und Op. 154 Nr. 7. Interessant ist noch ihr Resümee: „Zu verschieden ist die Funktion (...) zu stark sind die Einflüsse des (...) Kontextes, als daß für die Gattung Toccata hier allgemeingültige konstitutive Strukturen herausgearbeitet werden könnten“.

Johannes Matthias Michel

Thomas Schinköth, Jüdische Musiker in Leipzig, 1855 - 1945. Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, Altenburg 1994.

Eine wichtige Veröffentlichung zu einem noch ziemlich brach liegenden Teil der deutschen Musikgeschichte stellt diese Material- und Essaysammlung des Leipziger Musikwissenschaftlers Thomas Schinköth dar. Schinköth dokumentiert erstmals das Musikleben in und um die Synagogen Leipzigs, in denen ja neben den Kantoren vor allem in den Reformgemeinden auch Chöre und Organisten tätig waren. Hierbei gibt es immer wieder Überschneidungen und Berührungspunkte zur protestantischen Kirchenmusik, deren Musikpflege ja auch auf einen Teil der jüdischen Synagogenmusiker als Vorbild wirkte (Jadassohn, Lewandowski). Zum zweiten Teil unter-

sucht Schinköth essayartig die Biographie großer jüdischer Musiker wie Mahler, Bruno Walter, Schönberg, Eisler u.a. auf die zwangsläufigen Auseinandersetzungen mit ihrem eigenen Judentum.

Naturgemäß stellen sich hier ganz unterschiedliche Persönlichkeitsprofile und Lebensgeschichten heraus. Im dritten Kapitel „Musikkritik und Antisemitismus“ kommt das unselige Wirken von Alfred Heuß, Schriftleiter der in Leipzig ansässigen „Zeitschrift für Musik“ zutage, der sein Blatt zur reaktionären und antisemitischen Hetzgazette absenkte. Ein vierter Teil des Buches widmet sich den Schicksalen einiger jüdischer Musiker während der Verfolgungen durch die Nazis. In jedem Fall sollte der Abschnitt über Günter Raphael dabei große Beachtung finden. Dieser hochbegabte und zunächst sehr erfolgreiche Komponist mußte infolge seiner halb-jüdischen Abstammung einen Leidensweg gehen, der zwar sein Leben nicht kostete, aber dennoch sein Werk zunächst ruinierte.

Am Ende gibt Schinköth dem Buch noch eine Dokumentensammlung mit, für die man nicht dankbar genug sein kann. Hauptstück sind dabei die „Erinnerungen“ von Herman Berlinski, den Schinköth ausführlich interviewt hat. Ein längerer Abschnitt widmet sich dabei auch Karg-Elert, den Berlinski als Theorielehrer schätzte. Einige Passagen geben dabei einen wichtigen Aufschluß über Verhältnisse, die wir heute nicht mehr nachvollziehen könnten:

„Natürlich wußte ich um das Werk von Karg-Elert, das ich mit großem Respekt gehalten habe, und von Grabner, den ich nicht ausstehen konnte, denn mir blieb dessen nationalsozialistische Einstellung nicht verborgen.

Grabner war außerdem für meinen Geschmack viel zu konservativ. Dessen Schüler durften in ihren kompositorischen Studien gewisse stilistische Entwicklungen nicht wagen, die Karg-Elert als originell und kühn akzeptierte. Für Grabner galt der vierstimmige Satz gewissermaßen als Bibel. [...] Das „DEUTSCH“ schwang immer in seinen Reden mit. Karg-Elert sprach von „Musik“, Grabner von „DEUTSCHER Musik“. [...] Karg-Elert selbst hat die Welt mit jeder Komposition überrascht, [...]. Die Gesamtpersönlichkeit von Karg-Elert vermochte kaum in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu gelangen. Dafür war er einerseits zu exzentrisch, andererseits zu gutmütig - eben schwäbisch. Ich glaube auch, daß Karg-Elert ein Element gefehlt hat, das der Musik des 20. Jahrhunderts eigen ist, nämlich die systematische Präsentation der Entfremdung: Entfremdung nicht lediglich als Resultat einer spezifischen Situation, sondern Entfremdung als Prinzip. [...] Aus der Erinnerung heraus muß ich einschätzen, daß das Leipziger Konservatorium gespalten war zwischen zwei großen Kompositionslehrern - die Karg-Elert-Schüler und die Grabner-Schüler haben sich gegenseitig als Feinde betrachtet [...].“

Ein bewegendes und notwendiges Buch, das eigentlich zur „Pflichtlektüre“ gehören sollte.

Johannes Matthias Michel

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843 - 1993. Herausgegeben von Johannes Forner. Festschrift. Leipzig 1993

Wer sich für Leipzig als Musikstadt interessiert, darf sich diesen Prachtband nicht entgehen lassen. Sehr ausführlich wird die Entstehungszeit des Konservatoriums

mit Bildmaterial und Aufsätzen dokumentiert. Im 20. Jahrhundert werden Straube, Reger und David ausführlich besprochen, aber auch die Erinnerungen des jüdischen Absolventen des „Kon“ Herman Berlinski fanden Eingang. Karg-Elert findet im Zusammenhang mit Weismann oder der Leipziger Musiktheorie Erwähnung.

Johannes Matthias Michel

Archiv

zusammengestellt von

Johannes Michel

1. Karg-Elert als Soldat im ersten Weltkrieg

Frau Lisa Neumann, Leipzig hat uns freundlicher Weise das Foto der Regimentskapelle Karg-Elerts überlassen. Karg-Elert

ist hier am Schellenbaum zu sehen, was seine eigenen Angaben über sein Oboenspiel bestätigt, denn der Oboist war beim marschieren tatsächlich am Schellenbaum tätig, Oboe kann man nicht im gehen spielen. Bisher waren schon zwei Fotos mit Karg-Elert in Uniform bekannt.



Regimentskapelle mit Karg-Elert. Vermutlich das Infanterieregiment 107 (ca. 1915)



Ausschnitt: Karg-Elert am Schellenbaum



Karg-Elert als Soldat (1915?)



Karg-Elert in Uniform (1916 oder 1917)

2. Four Impressions für Orchester (W 43a)

Dem Nürnberger Flötisten und Musikwissenschaftler Peter Thalheimer gelang mittels seiner „guten Nase“ ein sensationeller Fund! In einem Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks Leipzig stieß er auf

das vollständige Manuskript eines bislang nicht bekannten Orchesterwerks Karg-Elerts. Der erste Satz wurde im Rundfunk 1933 gesendet (siehe Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft 1993/94). Das Werk ist „Herrn Erich Liebermann-Ross-wiese“ gewidmet. Das Manuskript hat 71 Seiten. Wir drucken im folgenden jeweils die erste Seite jedes Satzes ab.

Mitteldeutscher Rundfunk
Leipzig

Herrn Erich Liebermann-Ross-wiese

Four Impressions

Voices of the night

Holy water

Le pars

Golden gate

Ingrid Karg-Elert

2728

Four
Impressions
für Orchester
(W 43a)
Titel

Voices of the night

Mitteld. Rundfunk A.-B.
Leipzig.

Scherzstücke

Viol. I *c. sord.* *pp*

Viol. II *c. sord.* *mp*

I *mp*

II *mp*

Vcl. I *Cello solo*

Vcl. II *Cello solo*

Co. *pp*

mf

p



No. 4. 18 Lin.

Printed in
Foreign

Andante
Allegro con moto

Holy water

The musical score is written on ten staves. The top staff is for the Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcllo.). The fifth staff is for the Bassoon (Fag.). The sixth staff is for the Contrabass (Cb.). The seventh staff is for the Trombones (Tr.). The eighth staff is for the Trumpets (Tpt.). The ninth staff is for the Trombones (Tr.). The tenth staff is for the Basses (Ba.). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics. The tempo markings *Andante* and *Allegro con moto* are at the beginning. The title *Holy water* is written in a large, elegant script. The word *Solo* is written above the first staff and below the fifth staff. The score is signed 'B.C.' in the bottom left corner.

or

tempo rit. molto

primo

al

Handwritten musical score for the first system, featuring four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. There are also some handwritten annotations like "c. s." and "p" below the first staff.

Handwritten musical score for the second system, continuing the composition with similar notation and dynamic markings. A handwritten annotation "+ *ritard.*" is visible above the first staff.

Handwritten musical score for the third system, showing more complex rhythmic patterns and dynamic markings like *graz*.

Handwritten musical score for the fourth system, concluding the piece with a *Fas* marking.



Printed at Leipzig
Farrige

Four Impressions für Orchester (W 43a) 3. El paso

Intermittito

59 *121*

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves are also treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings include *mf*, *p*, and *f*.

The second system of musical notation consists of four staves. It includes a circled letter *(A)* above the first staff. The notation continues with similar rhythmic and melodic lines. A *Solo* marking is present above the bottom staff, followed by *mf* and *mp* dynamics. A circled letter *(B)* is located below the bottom staff.

The third system of musical notation consists of four staves. It continues the musical piece with complex rhythmic textures. A circled letter *(C)* is placed above the second staff. The system concludes with various musical symbols and dynamics.



Printed at Leipzig
Perlen

Four Impressions für Orchester (W 43a) 4. Golden gate

Terminvorschau

Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und Karg-Elert-Gesellschaft e. V.

Karg-Elert Orgelwerke

Seminar - Interpretationskurs

Heidelberg 18.- 21. September 1996

Johannes Matthias Michel

Mittwoch, 18. September, 20 Uhr, Christuskirche Mannheim

Eröffnungskonzert Johannes Matthias Michel, Orgel

(Sinfonie Op. 143 u.a.)

Donnerstag, 19. September, 9 Uhr bis 17 Uhr

Einführungsvorträge und Orgelinterpretationskurs

in der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und an ausgewählten Kirchenorgeln

Freitag, 20. September, 9 bis 17 Uhr wie Donnerstag

Freitag, 20. September, 20 Uhr, Ort wird noch bekannt gegeben

Gesprächskonzert „Kunstharmonium“

Samstag, 21. Dezember 9 bis 12 Uhr, wie Donnerstag

Inhalte:

- Überblick und Einführung in das Gesamtschaffen
- Differenzierung der drei Stilbereiche
- Karg-Elerts Registrierkunst
- Karg-Elerts Artikulation, Phrasierung und Agogik.

Zielgruppe: Studierende, hauptberufliche Kirchenmusiker
nebenamtliche Organisten mit C-Prüfung

Teilnahmebeitrag DM 150,-; Mitglieder der KEG DM 75,-

Anmeldungen an: Karg-Elert-Gesellschaft e. V., Lortzingstr. 11, 88214 Ravensburg

Karg-Elert-Tagung in Leipzig, 1.-3. November 1996

„Karg-Elert und seine Schüler“

Konzerte und Vorträge in der Thomaskirche, Nikolaikirche,
Alte Börse, Gewandhaus

Mitwirkende:

Thomanerchor Leipzig, Prof. Georg Christoph Biller,
Michael Schönheit, Axel Berchem, Ernst Breidenbach,
Johannes Matthias Michel, Mark Richli u. a.
Organisation der Vorträge Dr. Thomas Schinköth

Freitag, 1. November

11.00 Uhr Eröffnungsvortrag
14.30 - 17 Uhr Vorträge zum Thema "Karg-Elerts Schüler"
18.00 Uhr Motette in der Thomaskirche

Samstag, 2. November

9 - 13 Uhr Vorträge zum Thema Musiktheorie
15.00 Uhr Kantate in der Thomaskirche
17.00 Uhr Orgelstunde im Gewandhaus
18.30 Uhr Mitgliederversammlung

Sonntag, 3. November

10.00 Uhr Gottesdienste
11.30 Uhr Matinee „Das Kunstharmonium“
14.30 Uhr Orgelvorführung Nikolaikirche

Änderungen vorbehalten!