

UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN

ABTEILUNG MUSIKPÄDAGOGIK

**Das Harmonium als Orchester-  
und  
Ensembleinstrument**

*dargestellt an ausgewählten Beispielen*

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades Magister artium

im Lehramtsstudium Musikerziehung

vorgelegt von Michel KÖNIG

Betreuer: o. Univ. Prof. Mag. Dr. Hartmut KRONES

Lehrkanzel für musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis

WIEN, MAI 2000

(revidiert 2014)

## **Inhaltx**

<i>Vorwort</i> .....	4
<i>Einleitung</i> .....	6
<i>Harmoniums für das Orchester</i> .....	9
<i>Das Harmoniumspiel im Orchester</i> .....	14
Zusammenfassung .....	24
<i>Das Harmonium in Franz Schrekers Kammersymphonie</i> .....	25
Auswertung der Harmoniumstimme.....	33
"Problemfälle" und Besonderheiten.....	38
Zusammenfassung .....	42
<i>Ariadne auf Naxos und das Harmonium</i> .....	43
Einschub: Das Meisterharmonium "Dominador" und Paul Schmidt .....	50
Das Instrument.....	71
Die Harmoniumstimme .....	75
Zusammenfassung .....	78
<i>Arnold Schönberg und das Kunstharmonium</i> .....	79
Zusammenfassung .....	92
<i>Literaturverzeichnis</i> .....	94
Verwendete Abkürzungen .....	102

## Vorwort

Immer wieder kommt man als Pianist und Organist in die Situation, in einem Ensemble den Harmoniumpart übernehmen zu müssen, beispielsweise in den häufig gespielten Walzerbearbeitungen von Schönberg und seinen Schülern: Unter den mitleidig abfälligen Blicken seiner Musikerkollegen bedient man ein bisweilen heimtückisches Instrument, mit dessen Kniehebeln und unverständlich bezeichneten Registern es umzugehen gilt, und an dem man oftmals ziemlich überfordert wirken kann. Vielfach ist man froh, wenn von den klebrigen Tönen eines meist schlecht funktionierenden Instrumentes möglichst keiner die Zuhörerschaft erreicht. Außerdem strapaziert man, weil i. d. R. höchstens auf 440 Hz gestimmt, die eigenen Ohren und jene der Mitwelt, weshalb man den betreffenden Part am besten ganz weglässt. Oder man greift auf ein elektronisches Keyboard und eine Verstärkeranlage zurück, deren sanftes Hintergrundrauschen dann permanent den Konzertsaal erfüllt.

So oder ähnlich lauten die verbreiteten Ansichten, wenn man das Harmonium in Verbindung mit dem Orchester zu bringen versucht. Auch der Verfasser selbst war bis vor wenigen Jahren solcher Meinung, denn er kannte das Instrument lediglich aus Kirchen und Kapellen als minderwertigen Orgelersatz. Wie konnten aber "ernsthafte" Komponisten auf die Idee kommen, für solch ein minderwertiges Instrument zu schreiben? – Aus dieser Frage heraus ist die vorliegende Arbeit entstanden.

An dieser Stelle sei den vielen Personen herzlich gedankt, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben: meinen Eltern, die mit viel Wohlwollen mein Studium unterstützt und finanziert haben, sowie meinem Betreuer, Prof. Krones, der sich so interessiert für ein derart "unkonventionelles" Thema zeigte. Weiters Herrn Mag. Stefan Jena für die Korrektur der Arbeit, Herrn Prof. Christopher Hailey vom *Arnold-Schönberg-Institut*, Wien, Herrn Prof. Theo Hirsbrunner, Bern, Herrn Prof. Richard Hoffmann, dem letzten Assistenten Schönbergs, Frau Pascalle Honegger, der Tochter Arthur Honeggers, Herrn Erich Zikesch, Langenzersdorf, der mir sein Kunstharmonium und seine umfangreichen Notenbestände zur Verfügung stellte und den Bibliothekaren und Archivaren der Musiksammlungen, besonders Frau Therese Muxeneder und Frau Iris Pfeifer

vom *Arnold-Schönberg-Center*, Wien. Besonderer Dank gilt jenen Damen und Herren, mit denen ich auf meiner Studienreise im Februar 2000 zusammengetroffen bin: Herrn Prof. Dr. Christian Ahrens, *Ruhr-Universität* Bochum, Herrn Ulrich Aversch, Wuppertal, Herrn Ernst Breidenbach, Darmstadt, Frau Birgit Hempfling, *Karg-Elert-Archiv* Odenthal, Herrn Johannes Michel, Mannheim, Herrn Wim Olthoff, Kornhorn/NL, Herrn Mark Richli, Zürich, Frau Christiane Schafferhans, *Deutsches Rundfunk-Archiv*, Frankfurt/Main, Frau Marianne Schlenkhoff, Bochum, Herrn Dieter Stalder, Liestal/CH und Herrn Christian Wolf, *Richard-Strauss-Archiv*, Garmisch-Partenkirchen. Von ihnen bekam ich auf unkomplizierte Art all jene Unterstützung, die ich gerade brauchte, sehr oft mit einer körperlichen Stärkung verbunden. Die freundschaftliche und neidfreie Atmosphäre in den Kreisen der Harmoniumsammler und -forscher hat mich auch menschlich sehr bereichert.

Möge diese Arbeit einen bescheidenen Beitrag für das Verständnis einer vergessenen Klangästhetik und Spielpraxis leisten

Wien, im Frühjahr 2000

## Einleitung

Trotz seiner nur etwa 200jährigen Geschichte hat das Harmonium schon seit gut 60 Jahren keine Bedeutung mehr. Früher schien es jedoch einen Stellenwert zu haben, den wir uns heute oft nur mehr schwer vorstellen können. Viele Komponisten suchten in ihm neuartige Klänge und Ausdrucksmöglichkeiten sowohl für das Solo- als auch für das Ensemblespiel, ja es entstand eine eigene "Harmoniumszone", deren wohl wichtigster Vertreter der deutsche Komponist Sigfrid Karg-Elert war, der sich auch als Harmoniumvirtuose einen Namen gemacht und uns eine große Fülle an Originalwerken für Harmonium hinterlassen hat. Erst in den letzten Jahren begann man, sich wieder ernsthaft mit dem Harmonium auseinanderzusetzen, die vorhandenen Werke zu spielen und sich auch wissenschaftlich mit diesem Instrument zu beschäftigen.<sup>1</sup>

In der vorliegenden Studie wurde versucht, jenen Aspekt anhand einiger ausgewählter Beispiele zu untersuchen, der das Harmonium nach wie vor im modernen Konzertbetrieb (wenn auch meist als nicht gern gesehener Gast) überleben lässt, nämlich seine Verwendung in Orchesterwerken. Denn in der Tat gab es im ausgehenden 19. und frühen 20. Jh. nicht wenige Komponisten, welche in ihren Opern, Symphonien oder Oratorien dieses Instrument verlangten, oftmals wohl auch aus einer Verlegenheit heraus (als Ersatz für nicht vorhandene Instrumente), vielfach aber als ganz bewusste Klangfarbe (wie beispielsweise in der 8. *Symphonie* von Gustav Mahler, in der das Fehlen irgend eines Instrumentes bestimmt kein Grund für den Einsatz des Harmoniums war). In einer Werkliste (Ahrens/Klinke 277 ff.) scheinen rund 90 Bühnenwerke und rund 180 sonstige Orchester- oder Chorwerke mit Harmonium auf, darunter fünf Opern von Richard Strauss, die *Dreigroschenoper* von Kurt Weill, Rossinis *Petite Messe solennelle*, aber auch Tschaikowskys *Manfred-Symphonie*, diverse Orchesterwerke von Komponisten der Zweiten Wiener Schule und avantgardistische Werke von Kagel, Ligeti oder Haubenstock-Ramati.

---

<sup>1</sup>Aus dieser Beschäftigung gingen einige fundamentale Publikationen hervor, auf denen sich die vorliegende Arbeit größtenteils stützt. Hier seien die Arbeiten von Ahrens/Klinke, Ord-Hume und Gellermann genannt.

Aus einer eingehenden Beschäftigung mit den Instrumenten geht klar hervor, dass einigen Komponisten der Typ des geforderten Harmoniums durchaus nicht gleichgültig war. Auch wenn nicht eigens angegeben, so lässt er sich teilweise aus Quellen eruieren oder aus der vorhandenen Stimme eindeutig ableiten (Tonumfang, Manualteilung etc.). Durch den großen Unterschied der verschiedenen Typen und Systeme hat dieser Tatbestand schwerwiegende Auswirkungen auf eine authentische klangliche Realisierung der betreffenden Werke<sup>2</sup>; und es scheint in einer Zeit, die die Wichtigkeit historischer Aufführungspraxis erkannt hat, nicht mehr statthaft zu sein, "irgendein" Harmonium (das eben gerade zur Verfügung steht) zu verwenden oder stattdessen gleich einen elektronischen Behelf zu gebrauchen, sei er auch noch so gut!<sup>3</sup>

Wenn man heute versucht, solche Werke originalgetreu aufzuführen, steht man trotz allen Wissens leider immer noch vor gravierenden Problemen: erstens sind die Spieler in den seltensten Fällen mit "ihrem" Instrument vertraut (dies beginnt schon in der Art und Weise des Bälgetretens, welches beim Spiel mit Expression viel Erfahrung braucht), zweitens finden sich nur selten brauchbare Instrumente und drittens spielen die meisten Ensembles mittlerweile so hoch in Bezug auf die Stimmtonhöhe, dass die Harmoniums in einer kostspieligen Prozedur hochgestimmt werden müssten, um ein Zusammenspiel zu ermöglichen.<sup>4</sup> Eine Lösung dieser Probleme scheint demnächst auch nicht zu erwarten.

Die nachfolgenden Kapitel sollen aber zeigen, wie ernst manche Komponisten das Harmonium genommen haben. Es wurde versucht, wo immer möglich, Originalzitate in den Text einzuflechten, da einerseits das primäre Quellenmaterial kaum aufgearbeitet ist und andererseits auch nur schwer zugänglich, da sehr viele Bücher, Noten Zeitschriften oder Kataloge nur in privater Hand verfügbar sind. Den Besitzern sei hier nochmals für

---

<sup>2</sup>Für das Verständnis dieser Arbeit werden die grundlegenden baulichen Unterschiede zwischen Druckwindharmonium und Saugwindharmonium vorausgesetzt; sie sind in den jeweiligen Artikeln von *MGG* und *New Grove* (s. v. *Harmonium*) ausreichend beschrieben.

<sup>3</sup>Dies geschieht aber mehr denn je, auch bei den hochkarätigsten Klangkörpern!

<sup>4</sup>Der Kammerton lag ja bekanntlich bis 1939 bei 435 Hz. Die meisten existierenden und für künstlerisches Spiel relevanten Harmoniums wurden aber vor diesem Datum hergetellt! Es stellt sich auch die Frage, ob eine Höherstimmung der Instrumente (dabei muss Material von den Zungen abgetragen werden – es ist ein nur begrenzt reversibler Vorgang) aus technischer und konservatorischer Hinsicht verantwortlich ist.

die freundliche Bereitstellung der Materialien gedankt!

Die vielfach vorkommenden Registersignen für das Druckwind- und Kunstharmonium werden nach folgenden Richtlinien graphisch wiedergegeben: die Registerzeichen des Druckwindharmoniums stehen in runden Klammern, z. B. (4), jene des Kunstharmoniums in eckigen, z. B. [7].

## Harmoniums für das Orchester

In Katalogen und Anzeigen verschiedenster Harmoniumfirmen finden sich Modelle, welche ganz eindeutig für den Gebrauch in Orchestern konstruiert wurden. Sie haben oft eine besondere Disposition, sind gut transportabel oder billig, oder sie zeichnen sich gleich durch mehrere dieser Vorzüge aus. Auffallend ist der häufig wiederkehrende Hinweis auf den starken Ton und die große klangliche Tragfähigkeit dieser Instrumente.

Eine Anzeige der Firma Carl Simon, Berlin, welche in vielen ihrer Notenausgaben abgedruckt ist, stellt uns Bühnenmodelle der belgischen Firma Balthasar-Florence vor:<sup>5</sup>

**Balthasar-Florence-Harmoniums.**

**Neue Bühnen-Modelle**  
mit moderner Disposition und extra starkem Ton.



—————

Gehäuse in Eiche mit Podium,  
in welches das große vertikale Gebläse  
hinabreicht.

—————

Höhe 128 cm, Breite 119 cm, Tiefe 76 cm.

NB. Hierzu wird stets ein kleines Vorsatz-  
Podium mit passender Bank geliefert.

—————

Die Instrumente und ihre Vorzüge werden wie folgt beschrieben:

*Für große Räume, namentlich aber für Theater, wo oft der Ton einer großen Orgel Erfordernis ist, sind diese Instrumente ganz besonders empfehlenswert, da die Balthasar-Florence-Harmoniums durch die ihnen eigene Konstruktion schon bei verhältnismäßig kleiner Disposition [...] einen sehr großen edlen Ton besitzen, so dass diese Instrumente selbst bei Zusammenwirken von Chören und Harmonium nicht durch den Gesang*

<sup>5</sup>Die Anzeige ist undatiert, kann aber nicht später als 1911 datieren, da noch die Adresse des Geschäftslokals in der Berliner Markgrafenstraße angegeben ist, von wo die Firma Simon in diesem Jahr in die Steglitzer Straße übersiedelte (vgl. Ahrens/Klinke 266).

*übertönt werden. Die moderne Disposition gestattet aber auch noch eine recht vielseitige Verwendung in musikalischer Beziehung, so dass es möglich ist, einzelne Stimmen vollkommen als Solo-Register herauszuheben, ähnlich den Hochdruckregistern der modernen Kirchen-Orgel. [!] Eine sich selbst auslösende Prolongements-Einrichtung für die tiefste Bass-Oktave gestattet dem Spieler die für die Bühnen-Zwecke sehr notwendigen Orgelpunkt resp. Pedal-Effekte. Da die Dispositionen der [...] Modelle auf der Basis des modernen Kunsthharmoniums beruhen, so werden sie auch hohen musikalischen Anforderungen gerecht. Die Konstruktion dieser Modelle ist eine äußerst solide, die Stimmung eine sehr reine und andauernd haltbare [...] Dabei ist der Preis ein verhältnismäßig geringer, den Anschaffungs- und Unterhaltungskosten einer entsprechend groß disponierten Pfeifen-Orgel gegenüber, so dass auch kleinere Bühnen hierdurch die Möglichkeit haben, ein für ihre Zwecke notwendiges Instrument nicht zu teuer zu erwerben.*

Hervorzuheben ist die eindeutige Auslegung der Modelle auf die Verwendung als Orgelersatz in Theatern.<sup>6</sup> Interessant ist auch die Möglichkeit von Soloregistereffekten. Damit verbunden ist eine besondere Disposition der Instrumente, welche höchstwahrscheinlich durch Sigfrid Karg-Elert angeregt und durch den Harmoniumhändler Willy Simon realisiert wurde.<sup>7</sup> Die verschiedenen Modelle hatten folgende Register:

---

<sup>6</sup>Es wäre dringend wünschenswert, auch heute noch an die Möglichkeit einer Verwendung eines (guten!) Harmoniums anstelle einer synthetischen Orgel in Opernhäusern zu denken; auch wenn das Harmonium eine Orgel nie vollkommen ersetzen kann, so hat es doch den Vorteil, ein akustisches Instrument zu sein.

<sup>7</sup>Das Harmoniumhaus Simon hatte ab ca. 1905 die Alleinvertretung der Firma Balthasar-Florence für Deutschland, Österreich-Ungarn, Skandinavien und die Schweiz. (vgl. Simon Prachtkatalog). Auf Seite 12 dieses Kataloges wird ausdrücklich die enge Verbindung des Harmoniumhauses Simon mit den Firmen Titz und Balthasar-Florence angesprochen, und weiters die geistige und künstlerische Vaterschaft Sigfrid Karg-Elerts genannt. Dieser beschreibt die Merkmale moderner Druckwindharmoniums in seiner Schrift *Die Reform des modernen Druckwindharmoniums* (Karg-Elert a). Ausführlich legt er dar, wie ein Harmonium disponiert werden sollte, damit mit einem Minimum an Registern ein Maximum an klanglichen Möglichkeiten erzielt werden kann. Besonderes Augenmerk bekommt dabei eine spezielle Harmoniumsetzweise, welche die Charakteristika des jeweiligen Instrumententyps mitberücksichtigt: Ein »echtes und rechtes« Harmoniumwerk sollte »gleich mit seinen Klangwirkungen, Teilungseffekten, Prolongementwirkungen komponiert werden.« (S. 4) Bei den Druckwindinstrumenten mit Reformdisposition fällt

Balthasar-Florence-Harmoniums.

## Neue Bühnen-Modelle.

Modell A. Mit 4 Zungenreihen, ein Manual, C-c, 5 Oktaven, Teilung e-f, geteilte Forte-Einrichtung durch 2 Kniedrucker, Prolongement, je ein Hackenregister für Grand-Jeu und Prolongement-Auslösung, 13 Register, Vorsatz-Podium und Bank.

Disposition: Dolce 4' — Sourdine 8' — Clairon 4' — Bourdon 16' — Cor anglais 8' —  
Flüte 8' — Clarinette 16' — Fife 4' — Voix céleste 16' — Baryton 32' —  
Sourdine 8' — Dulciana 16' — Prolongement . . . . . Mk. 950.—

Modell B. Mit 5 Zungenreihen, ein Manual, C-c, 5 Oktaven, Teilung e-f, wie Modell A mit Äöls-Harfe 2' und Sourdine 2' im Baß, 15 Register, Vorsatz-Podium und Bank Mk. 1080.—

Modell C. Mit 8 Zungenreihen, ein Manual, C-c, 5 Oktaven, Teilung e-f, geteilter Forte-Einrichtung durch 2 Kniedrucker, Prolongement, je ein Hackenregister für Grand-Jeu mit Prolongements-Auslösung, 21 Register, Vorsatz-Podium und Bank.

Disposition: Sourdine 2' — Dolce 4' — Sourdine 8' — Contrebasse 16' — Harpe  
éolienne 2' — Basson 8' — Clairon 4' — Bourdon 16' — Cor anglais 8' —  
Flüte 8' — Clarinette 16' — Fife 4' — Hautbois 8' — Musette 16' — Voix  
céleste 16' — Baryton 32' — Harpe éolienne 8' — Sourdine 8' —  
Dulciana 16' — Dolce 8' — Prolongement . . . . . Mk. 1580.—

————— Zuschlag für Expression bei diesen Modellen Mk. 24.— —————

Der Preis dieser Instrumente ist deutlich geringer als jener der Kunsthharmoniums; kostet hier das größte Modell (Modell C) 1580 Mark, so mussten für ein Kunsthharmonium mit vergleichbarer Disposition rund 2500 Mark aufgebracht werden.<sup>8</sup>

Auch die Stuttgarter Firma Schiedmayer, welche für die Uraufführung von Richard Strauss' Oper *Ariadne auf Naxos* noch von einiger Bedeutung sein wird, stellte eigene Orchesterharmoniums her. Der Katalog H 104, Abteilung V<sup>9</sup> ist dem Orchester-Harmonium *Ideal* gewidmet; es eignet sich laut Untertitel: »für Orchester, Kinos, Theater, Schulen, Gesangsvereine usw.« Seine Dispositionen – es gab vier Modelle, von 2 bis 4 Spielen – basieren auf dem Grundsatz durchgehender Spiele (die Register einer Manualhälfte werden in der anderen weitergeführt), die Instrumente sind Druckwindharmoniums und konnten auf Wunsch mit Percussion ausgestattet werden. Ihr Äußeres zeigt die folgende Abbildung:

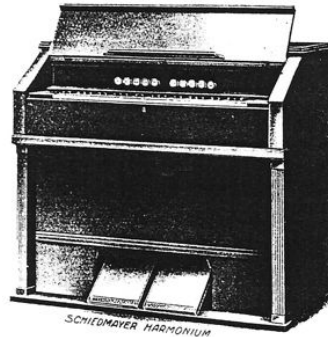
---

neben einer vom "klassischen" Vierspiel abweichenden Registeranordnung (weniger durchgehende Spiele) v. a. der Ersatz der teuren Doppelexpression des Kunsthharmoniums durch Sourdinen auf. Dadurch konnten die Instrumente wesentlich kostengünstiger hergestellt werden. (S. 6)

<sup>8</sup>vgl. Simon Berechnungstabellen S. 10 f., Beispiel F

<sup>9</sup>erschienen in Stuttgart, o. J.

Neues Orchester-Harmonium  
**SCHIEDMAYER'S „IDEAL“**  
 nach Druckluftsystem



Modell 120—140

Gehäuse: Eichen in jedem Farbenton

Weiters heißt es über das Instrument:

*Unser neues Orchester-Harmonium ist nach Druckluftsystem gebaut in Hinsicht auf den Verwendungszweck; das Saugluftsystem erzeugt einen zarteren, milderen Toncharakter. Die Stimmung ist Orchesterstimmung. Die Zungen größter Mensur sind aus bestem und zähstem Material hergestellt. Die Stimmhaltung ist einwandfrei. Der Ton kräftig und erstaunlich ausgiebig. Die Ansprache und Intonation von höchster Vollkommenheit.*

Auch hier fällt die Hervorhebung eines *kräftigen, erstaunlich ausgiebigen* Tones auf, erzeugt durch *Zungen größter Mensur*. Dass das Instrument *in Hinsicht auf seinen Verwendungszweck* nach Druckwindssystem gebaut wurde, kann zweierlei Gründe haben: die Möglichkeit expressiven Spiels und den volleren, tragenderen Klang (was ja durch den Hinweis auf den Klang des Saugwindharmoniums noch eigens untermauert wird). In dem nachfolgenden Gutachten können wir erfahren, welche Anforderungen ein gewisser Kapellmeister Hubert Giesen aus Stuttgart an ein Orchester-Harmonium stellte:

*Alles, was ein gutes Orchester-Instrument leisten soll, ist in höchster Vollendung vorhanden. Qualität, Ausgiebigkeit, Tragfähigkeit, Modulationsfähigkeit des Tones: Feinste Intonation und Ansprache, leichte, nicht ermüdende Tretweise, empfindliches Gebläse, gut funktionierende Register, tadellos wirkende Expression, feinst repetierende Perkussion. (ebd.)*

---

Durch weitere Gutachter erfahren wir ein wenig über die Zielgruppe des Kataloges: Es schreibt der Direktor des *Nelsontheaters* in Berlin, die Direktion zweier Breslauer Lichtspieltheater und ein Breslauer Café- und Restaurantbesitzer.

Auch die Wiener Firma Kotykiewicz schreibt in ihren Katalogen über Orchesterinstrumente: »Für Orchesterzwecke eignen sich die Modelle 5-15 am besten. Diese Harmoniums (Orchesterharmoniums) werden mit extrastarkem und weittragendem Ton gebaut.« (Katalog Kotykiewicz 1910, 6) Die erwähnten Instrumente reichen vom Zweispiel mit (1) und (2) bis zum zweimanualigen Instrument mit sechs durchgehenden Spielen.<sup>10</sup> Sämtliche Modelle haben Druckwindsystem und einen Tonumfang von C bis c<sup>4</sup>. Eine Abbildung eines solchen Instrumentes findet sich auf Seite 37.

---

<sup>10</sup>Der letztgenannte Instrumententyp wird für die Betrachtung der *Kammersymphonie* von Franz Schreker noch von Interesse sein.

## Das Harmoniumspiel im Orchester

In den herkömmlichen Harmoniumlehrwerken fehlen weitgehend Hinweise auf die Verwendung des Harmoniums im Orchester. Deshalb erhalten wir dort auch keinen Aufschluss über eine eventuelle besondere Spielweise für Orchesterwerke. Glücklicherweise gibt es aber eine Quelle, welche ausschließlich diesen Bereich beschreibt, nämlich *The Orchestral Organist and the Mustel Organ* von Edwin Malkin. Das 16seitige Heftchen erschien Anfang der 1920er Jahre in London<sup>11</sup>, und zwar im Eigenverlag der Londoner Niederlassung von Mustel. Die Vermutung liegt nahe, dass es primär für Werbezwecke verfasst wurde. Trotzdem finden sich darin interessante aufführungspraktische Hinweise, besonders Theater- oder Salonorchester betreffend, weshalb die wichtigsten Passagen hier auch wörtlich wiedergegeben werden sollen.

Zu Beginn stellt Malkin dem Leser die verschiedenen Typen des Harmoniums vor und lobt die Vorzüge des Expressionsregisters:

*It is the neglect of the use of this stop that has brought the harmonium into disrepute. Without it, the harmonium is a huge drone; with it, it becomes an artistic instrument [...] Sforzandos, nuances and even a vibrato can, with it, be produced as easily as on the violin. Hence is great superiority over the American organ for orchestral work. (Malkin 3)*

Die Vernachlässigung im Gebrauch dieses Registers hat das Harmonium unbeliebt gemacht. Ohne jenes Register erzeugt das Harmonium ein einförmiges Dröhnen; mit ihm wird es ein künstlerisches Instrument [...] Sforzandi, Nuancen und sogar Vibrato kann mit ihm so einfach wie auf der Geige erzeugt werden. Daher kommt seine große Überlegenheit über die Amerikanische Orgel [i. e. das Saugwindharmonium].

---

<sup>11</sup> Die Publikation ist leider undatiert, aber das Vorwort datiert mit 1921 – das ist also das frühestmögliche Erscheinungsjahr.

Mehrmals und nachdrücklich wird im weiteren Verlauf auf den Gebrauch der Expression verwiesen. Hierbei erklärt der Autor auch das klassische Vierspiel und den Gebrauch seiner Register im Orchesterspiel:

*It will be found that stops No. 1 will not be much use by themselves, and should be strengthened by adding No. 4 [...]*

*A contrast to this will be found in stops No. 2 by themselves. Play an octave higher, to keep the same pitch. These stops are generally quite full, and distinct in quality from 1 and 4.*

*If the passage played has a quick moving bass, it will be an advantage to add No. 1 in bass, as the lower notes on the Bourdon are slow of speech, and the 8 ft. will get much quicker response.*

*A possible combination, and one suitable for bright, crisp accompaniments, is (1), (3) and (4) on each side. This is sometimes too shrill, though much depends on the voic-*

Man wird erkennen, dass die Register Nr. 1 [immer für beide Manualhälften gedacht] alleine wenig Nutzen haben, sie sollten durch Nr. 4 verstärkt werden.

Einen Kontrast dazu wird man in Nr. 2 alleine finden. Man spiele eine Oktave höher, um dieselbe Tonhöhe zu behalten. Diese Register sind generell ziemlich voll im Klang und unterscheiden sich von 1 und 4.

Hat die gespielte Stelle einen bewegten Bass, wird es von Vorteil sein, Nr. 1 dazuzuziehen [wohl v. a. wegen der Percussion], da die tiefen Töne des *Bourdon* langsam ansprechen und der 8' raschere Ansprache gibt.

Eine mögliche Kombination, verwendbar für helle, flinke Begleitungen, ist (1), (3) und (4) auf beiden Seiten. Dies ist manchmal zu schrill, doch viel hängt von der In-

*ing of the instrument. If too blatant, keep the Fortes in.*

*When stops (1) and (2) are used, being of different pitches, the placing of middle C will usually be determined by the lower pitch – that is, middle C will be above the centre of the instrument.*

*This usually applies when (1), (2) and (4) are drawn.*

*When the Grand Jeu is used, the effect of ordinary pitch will be obtained by making middle C above the centre of keyboard, although quite a good effect is obtained by playing an octave lower.*

*If stops (2) and (3) be drawn, a slightly grotesque effect is pro-*

tonation des Instruments ab.<sup>12</sup>  
Wenn zu aufdringlich, sollen die Fortezüge nicht verwendet werden.

Wenn die Register (1) und (2) verwendet werden (sie haben unterschiedliche Tonhöhe) wird hierbei der Ort des  $c^1$  gewöhnlich von der tieferen Tonhöhe bestimmt – in diesem Fall rutscht das  $c^1$  über die Mitte des Instruments hinauf.

Dies geschieht gewöhnlich, wenn (1), (2) und (4) gezogen sind<sup>13</sup>.

Wenn das Grand Jeu verwendet wird, wird der Effekt der gewöhnlichen Tonhöhe durch Verlegung des  $c^1$  über die Mitte des Instruments erzielt, obwohl ein recht guter Effekt erreicht wird, wenn man eine Oktave tiefer spielt.<sup>14</sup>

Ein leicht grotesker Effekt wird erreicht, wenn die Register (2) und

---

<sup>12</sup>Es ist auffallend, wie stark sich die Intonation bei den Instrumenten der Firma Mustel im Lauf der Jahre geändert hat, besonders was die hinteren Spiele betrifft. Ein klanglicher Vergleich zeigt, dass die früheren Instrumente viel schärfer intoniert sind als die späteren, in denen augenscheinlich mehr Wert auf Mischfähigkeit gelegt wurde.

<sup>13</sup>vgl. KdR 1, VI, wo das 16'-Register als Grundtonhöhe für das Druckwind- und Kunstharmonium angegeben wird.

<sup>14</sup>dazu heißt es in KdR 1, 61: »Es herrscht bekanntlich die "eiserne Regel", bei (G) in die nächsthöhere Oktave zu gehen, weil der 16Fuß zum normalen 8Fuß verwandelt werden "muss". Diese Regel zu umgehen wird oft genug notwendig werden.«

*duced, and is mainly useful when an alleged Oriental atmosphere is desired.*

*When playing melodies the compass will often decide the pitch of the stops to be used, for if it goes higher than C above the treble clef, obviously the 16 ft. stop cannot be used [...]*

*(1) and (4) can be used, and if a particularly reedy effect be desired, (1), (3) and (4). Be sure that all reeds are in tune before using such a combination in melody. [...]*

*In melody playing especially, too much attention cannot be given to phrasing. Endeavour to get the same nuances and breathings as the vocalist or instrumentalist would give. [...] Playing in, or listening to, a large orchestra is of in-*

(3) gezogen sind<sup>15</sup>; er ist hauptsächlich nützlich, wenn der Eindruck einer orientalischen Atmosphäre entstehen soll.

Beim Melodiespiel<sup>16</sup> entscheidet oft der Umfang über die Tonhöhe des verwendeten Registers; wenn es über c<sup>3</sup> hinausgeht, kann der 16' klarerweise nicht verwendet werden.<sup>17</sup> [...]

(1) und (4) kann verwendet werden, und wenn ein deutlich schnarrender Klang gewünscht wird, (1), (3) und (4). Man versichere sich, dass alle Zungen gestimmt sind, wenn man eine solche Mischung für eine Melodie gebraucht. [...]

Beim Spiel von Melodien kann der Phrasierung nicht zu viel Aufmerksamkeit geschenkt werden. Man strebe nach denselben Nuancen und Zäsuren, die ein Sänger oder Instrumentalist machen würde. [...] In einem großen Orchester zu spie-

<sup>15</sup>vgl. KdR 1, 57

<sup>16</sup>Durch Deckung einzelner Halbspiele lässt sich die Zahl der möglichen Farben entscheidend vergrößern: Durch die unterschiedliche Tonhöhe der Register gibt es immer wieder Zonen, deren Tonumfang sich in den beiden Klaviaturhälften überlappt, z. B. rechts 4' und links 16', womit man von klingend f<sup>0</sup> bis e<sup>2</sup> eine Deckung erzielen kann. (KdR 1, 68 ff.)

<sup>17</sup>Der Tonumfang des Druckwindharmoniums reicht bei 8'-Registrierung von C bis c<sup>4</sup>; mit 16' demnach von C<sub>1</sub> bis c<sup>3</sup>.

*calculable value to the organist, as the original effect can be noted, and endeavour made to give the nearest approximation on the organ.*« [Malkin 7]

len, oder eines zu hören, ist von unschätzbarem Wert für den Harmonisten, da der originale Effekt wahrgenommen und somit der Versuch unternommen werden kann, die beste Näherung dazu am Harmonium zu erzielen.

Anschließend gibt der Autor einige Ratschläge zum Umgang mit dem Harmonium:

*One of the first ideas impressed on the organist by the conductor is that his work is to hold chords. This, together with the tradition that the organist's fingers should "wander idly", is responsible for some monotonous performances. It is true that a good deal of the organist's business is to hold chords; but, on the other hand, melody work, if artistically rendered, adds colour to the performance.*

Eine der ersten Ideen, welche Dirigenten vom Harmonisten haben, ist seine Aufgabe Akkorde auszuhalten. Dies, zusammen mit der Tradition, die Finger des Organisten/Harmonisten müssten "untätig dahinwandern", ist verantwortlich für so manche monotone Aufführung. Es ist wahr, dass ein Großteil der Tätigkeit des Harmonisten darin besteht, Akkorde zu halten, doch gibt Melodietätigkeit, wenn sie künstlerisch gestaltet ist, Farbe in die Aufführung.

*Staccato and Sforzando effects give relief to what otherwise tends to be a monotonous rendering. [...] The re-entry of the organ after a period of rest is very effective. Unfortunately, most conductors will not accept this as a valid excuse for a ten minutes' siesta on a warm after-*

Staccato- und sforzando-Effekte gibt dem Kontur, was sonst zu einem monotonen Spiel werden kann. [...] Der Einsatz des Harmoniums nach einer längeren Pause ist sehr effektiv. Leider werden die wenigsten Dirigenten dies als Entschuldigung für eine zehnminütige

*noon.*

*Do not play passages an octave lower than written. [...] Use 8 ft. tone only, giving the same pitch as the same passage on the piano. Bass notes can often be doubled, satisfactorily building up the foundation. [...]*

*When playing, even from proper harmonium copies, the organist should use discretion in playing or leaving out parts. As the harmonium is now used in combination from three up to twenty or more, it follows that no harmonium part can be suitable for all these cases.*

*If there be no string bass in the combination, the harmonium can very effectively make up this deficiency. In larger orchestras with three or four woodwind instruments, it is usual for all the violinists to play first, and the harmonium is used principally to fill in the harmony. In this case, harmonium parts which are merely woodwind parts are of little use, although splendid in the combination for*

Siesta an einem warmen Nachmittag akzeptieren.

Man spiele nie eine Oktave tiefer als notiert. [...] Man verwende nur 8'-Ton, mit derselben Tonhöhe wie am Klavier. Basstöne können oft verdoppelt werden, was ein zufriedenstellendes Fundament ergibt. [...]

Auch wenn man aus guten Harmoniumstimmen spielt, sollte der Harmonist mit Verantwortung Stellen mitspielen oder weglassen. Da das Harmonium zusammen mit drei bis zu zwanzig Instrumenten oder mehr verwendet werden kann, folgt, dass eine Harmoniumstimme nicht für all diese Fälle eingerichtet sein kann.

Ist kein Kontrabass vorhanden, kann das Harmonium sehr gut diesen Mangel ausgleichen. In größeren Orchestern mit drei oder vier Holzbläsern ist es nützlich, wenn alle Geiger die erste Stimme spielen, und das Harmonium hauptsächlich dazu verwendet wird, die Harmonien zu füllen. In diesem Fall nützen solche Harmoniumstimmen wenig, die v. a. aus Holzbläserpartien bestehen, auch wenn sie in der

*which they were originally intended. [...]*

*Try to get as much variety out of the instrument as possible. The volume of tone to be used in accompanying requires to be accurately judged. It will generally be found that the organ must be considerably louder than would be anticipated. As string tone usually carries better than organ tone it is sometimes necessary [...] to play by following the bowing, the volume of the organ tone entirely covering (to the organist) the string tone.« [Malkin 7 ff.]*

ursprünglich gedachten Besetzung hervorragend sind.

Man versuche, so viel Farbigkeit wie möglich aus dem Instrument herauszubekommen.<sup>18</sup> Die Lautstärke muss gewissenhaft abgestimmt werden. Meist wird das Harmonium lauter spielen müssen, als angenommen. Da ein Streicher-ton normalerweise besser trägt als ein Harmoniumton, ist es manchmal nötig, nach den Bögen der Streicher zu spielen und dabei (aus der Sicht des Harmonisten) deren Ton völlig zu überdecken.

Im Anschluss an dieses Kapitel erklärt Malkin den Aufbau des Mustel Harmoniums mit Doppelexpression, Forte expressif, Métaphone und Prolongement. Er führt jene Register an, die beim Kunstharmonium zur Vierspieldisposition hinzutreten. Schließlich heißt es:

*The combinations possible with so many different stops are so great that there would appear to be no excuse for a lack of variety of tone*

Die Kombinationsmöglichkeiten mit so vielen verschiedenen Registern<sup>19</sup> sind so großartig, dass es keine Entschuldigung mehr für den

<sup>18</sup>Am klassischen Vierspiel gibt es einschließlich der Deckfarben ca. 500 mögliche Mischungen. (KdR 1, 76)

<sup>19</sup>Sigfrid Karg-Elert kommt in KdR 1, 275 auf 7905 mögliche Kombinationen am Kunstharmonium, ohne Forte, Méta und [1P]! Selbstverständlich sind sich viele dermaßen ähnlich, dass gerade im Orchester ein Unterschied kaum hörbar ist.

*colour; and yet it frequently happens that only two or three different qualities are used. The fact that quite a number of movements must be made to effect a change (as there are two stops for each full row of reeds) should not be made an excuse for a lack of variety. [...]*

*As the choice of stops is largely a matter of personal taste, no hard and fast rules can be laid down. The following combinations will be found to give quite distinct tone colour when played at different parts of the keyboard to give 8 ft. pitch:—*

*[1] and [4] each side. For light, crisp effects. Add [3] if large orchestra.*

*[2] each side. For sustained accompaniments and horn passages.*

*[2] and [1] each side. Pipe organ Diapason effects.*

*Grand Jeu [1], [2], [3], [4] each*

Mangel an Klangunterschieden zu geben scheint: trotzdem passiert es recht häufig, dass nur zwei oder drei verschiedene Klangqualitäten verwendet werden. Die Tatsache, dass eine recht große Zahl an Bewegungen getan werden muss, um einen Wechsel zu bekommen (so sind allein für eine durchgehende Zungenreihe zwei Register vorhanden), sollte dafür keine Ausrede sein. [...]

Da die Wahl der Register größtenteils eine Sache des persönlichen Geschmacks ist, können keine strengen und knappen Regeln aufgestellt werden. Die folgenden Kombinationen werden recht unterschiedliche Klangfarben ergeben, wenn man an den verschiedenen Orten der Tastatur spielt, um jeweils 8'-Klang zu geben:—

**[1] und [4] auf jeder Seite.** Für leichte, flinke Effekte. Man füge [3] hinzu, wenn das Orchester groß ist.

**[2] auf jeder Seite.** Für gehaltene Begleitungen und Hornpassagen.

**[2] und [1] auf jeder Seite.** Effekt des Prinzipal auf der Pfeifenorgel.

**Grand Jeu [1], [2], [3], [4] auf**

*side. Heavy accompaniments, trumpet passages, etc.*

*[6] in treble, [2] in bass. Splendid for soft accompaniments, marked contrasts to [2]. Strengthened with [5] or [2].*

*[3], [4], [5], [6], [7] in treble, [2] and [4] in bass. Played both hands in treble, and Prolongement used in the bass. Gives a splendid full swell pipe-organ effect. Work up long crescendo, adding Grand Jeu.*

*[3] and [7] in treble. Grotesque effect, suitable for Oriental pieces.*

*[3] and [5] in bass. Very effective for certain types of accompaniment. Is capable of tremendous crescendo from finest whisper.*

*Many other combinations are possible, and the organist should use every endeavour to find them out for himself.*

*Broad contrasts are the most effective for the use in the orchestra.*

**jeder Seite.** Schwere Begleitungen, Trompetenstellen usw.

**[6] im Diskant, [2] im Bass.** Hervorragend für leise Begleitungen, deutlicher Kontrast zu [2]. Verstärkt mit [5] oder [2].

**[3], [4], [5], [6], [7] im Diskant, [2] und [4] im Bass.** Mit beiden Händen im Diskant und dem Prolongement im Bass. Dies gibt einen hervorragenden vollen Schwellwerkeffekt der Pfeifenorgel. Man überbrücke lange Crescendi durch Hinzufügen des Grand Jeu.

**[3] und [7] im Diskant.** Grotesker Effekt, verwendbar für orientalische Stücke.

**[3] und [5] im Bass.** Sehr brauchbar für bestimmte Arten der Begleitung. Die Mischung verfügt über atemberaubende Crescendi, ausgehend vom leisesten Hauch.

Viele andere Kombinationen sind noch möglich, und der Harmonist sollte alle Anstrengung verwenden, sie selbst herauszufinden.

Deutliche Kontraste sind am effektivsten im Orchestergebrauch.

(Malkin 13 f.)

Als Abschluss seiner Beschreibung gibt Malkin noch Auskunft, für welches Genre das Gesagte gilt; exemplarisch werden einige Salonorchesterbearbeitungen "einregistriert", darunter *Ases Tod* aus *Peer Gynt* von Edvard Grieg, die Ouvertüre zu *Tannhäuser* von Wagner oder das Englisch Horn-Solo in der *Wilhelm Tell*-Ouvertüre von Rossini. (Malkin 14 f.)

Obwohl Malkins Ratschläge eher für das Spiel von Bearbeitungen gedacht sind, lassen sich daraus doch einige Hinweise für die Umsetzung originaler Harmoniumstimmen von Orchesterwerken entnehmen.

### Beobachtungen

Malkin grenzt gleich zu Beginn das Druckwindharmonium vom (amerikanischen) Saugwindinstrument ab, welches letztere er (nur) für den Orchestergebrauch als unterlegen bezeichnet. Dann kommen ausführliche Anleitungen zum Gebrauch der Expression. Daraus scheint hervorzugehen, dass auch in einer Zeit, wo das Harmonium noch kein vergessenes Instrument war, die Spieler nur unzureichend damit umzugehen verstanden, bzw. eben auch schon damals Pianisten oder Organisten sich ohne besondere Vorkenntnisse ans Harmonium setzten (oder setzen mussten).

Mehrmals wird die in so vielen Instrumentationslehren zu lesende Ansicht widerlegt, dass Harmonium spiele in Orchesterbearbeitungen ausschließlich Bläserstimmen. Malkin gesteht ihm sogar zu, Melodien zu übernehmen. Und ganz klar und deutlich wird auf die Erzielung größtmöglicher Farbigkeit hingewiesen. Daraus lässt sich schließen, dass die Harmoniumspieler auch zur Entstehungszeit von Malkins Schrift oft sehr einformig registrierten (wie dies auch heute meist der Fall ist, wenn ein Harmonium mitspielt). Auch die Bemerkungen über die Lautstärke deuten darauf hin, dass es nicht nur im klanglichen Hintergrund als kaum wahrnehmbare Füllung und "Verdickung" dienen, sondern durchaus mehr zur Geltung kommen sollte.

Weiters fällt die so wichtige Praxis des Oktavierens von 16' und 4' Registern etc. auf. Dadurch vervielfacht sich das klangliche Potential. Ausdrücklich wird vor Oktavver-

dopplungen in die Tiefe (außer im Bass) gewarnt, sofern sie nicht in den Noten stehen. Andererseits empfiehlt Malkin Registermischungen, die im Falle von [3] [7]<sup>20</sup> am Kunstharmonium sogar die Kombination 8'+1' ergeben. All diese Kombinationen geben dem Instrument nämlich Glanz, Durchschlagskraft und Deutlichkeit; Eigenschaften, die man dem Harmonium (bei unsachgemäßer Behandlung) gewöhnlich kaum zuspricht!

Interessant erscheint auch der Aspekt des Umgangs mit den Noten: Das Notenmaterial solle durchaus nicht sklavisch gespielt, sondern je nach Besetzung des Orchesters und Beschaffenheit des Instrumentes eingerichtet werden.

### Zusammenfassung

Ausgehend von der Praxis der Salonorchester und Theaterkapellen erhalten wir aus der hier beschriebenen Publikation *The Orchestral Organist and the Mustel Organ* von Edwin Malkin reichen Aufschluss über die Möglichkeiten des Harmoniumspiels im Ensemble, aber auch einen Einblick in eine musikalische Welt von Gebrauchsmusik und Bearbeitungen, wie wir sie heute kaum mehr kennen. Viele der dargestellten Registrier-vorschläge lassen sich auch für das Spiel von Originalwerken anwenden. Auffallend sind die vielen empfohlenen Farbwechsel und Gestaltungsmittel. Davon können sich nicht nur Harmoniumspieler vergangener Zeiten Anregungen holen!

---

<sup>20</sup>vgl. dazu KdR 1, 255 f., wo mit dieser Mischung (als 8' + 1' angegeben) das Erkennen der Normaltonhöhe erklärt wird.

## Das Harmonium in Franz Schrekers *Kammersymphonie*

Betrachtet man die Liste der Orchesterwerke, in welchen ein Harmonium gefordert ist, so fällt auf, dass einige davon von Komponisten aus dem Kreis um Arnold Schönberg stammen: Neben den Werken von Schönberg selbst<sup>21</sup> scheinen Originalwerke von Alban Berg (*Orchesterlieder* op. 4, 1912) und Anton von Webern auf (*8 Orchesterfragmente* o. Op., 1911-13, *5 Stücke für Orchester* op. 10, 1913, *Orchesterstücke* o. Op., 1913 und *3 Orchesterlieder* o. Op., 1913/14<sup>22</sup>), daneben von Alexander von Zemlinsky (*6 Gesänge* nach Maeterlinck op. 13, 1910-13 und *Lyrische Symphonie* op. 18, 1923)<sup>23</sup> sowie von Franz Schreker (mehrere in den 1920er Jahren entstandene Bühnenwerke und die *Kammersymphonie*, 1916).<sup>24</sup> Gut möglich ist, dass die Anregung für die Verwendung eines Harmoniums im Orchester bei all diesen Komponisten von Gustav Mahlers 1906/07 entstandener und 1910 in München uraufgeführter *8. Symphonie* stammt.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup>Man denke hier hauptsächlich an die um 1920 entstandenen Kammerorchester-Bearbeitungen von eigenen und fremden Werken, welche er für den *Verein für musikalische Privataufführungen* selbst geschrieben oder in Auftrag gegeben hat.

<sup>22</sup>Datierungen nach Ahrens/Klinke 286

<sup>23</sup>Zemlinsky lernte Schönberg 1892 als Cellisten in dem Dilettantenorchester *Polyhymnia* kennen, und bald entwickelte sich eine tiefe Freundschaft. Schönberg bekannte einmal, dass er Zemlinsky »fast all sein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens« verdanke. Und Zemlinskys Schwester Mathilde wurde ja bekanntlich auch Schönbergs erste Frau. (vgl. Reich 15)

<sup>24</sup>Schreker dirigierte am 23. Februar 1913 die Uraufführung von Schönbergs *Gurreliedern* im Großen Musikvereinssaal in Wien und regte im Jahre 1924 auch die Berufung Schönbergs nach Berlin, als Nachfolger Busonis, an. (vgl. Reich 96 und 201 f.)

<sup>25</sup>Über die Beziehung zwischen Schönberg und Mahler gibt es viele Publikationen. Eine knappe Darstellung findet sich in Reich 64 ff. In einem Aufsatz Schönbergs, der in der Zeitschrift *Der Merker* im März 1912 veröffentlicht wurde, nennt er Mahler u. a. »einen der größten Tondichter aller Zeiten« und spricht von »unsterblichen Werken«, welche von »höchsten Menschen, [...] wie Beethoven und Mahler« geschaffen wurden. (nach Reich 67 ff.) Deutlicher lässt sich die Wertschätzung eines Komponisten für einen anderen wohl kaum ausdrücken. So sollte es auch nicht verwundern, wenn Mahlers Werke, gerade nach dessen Tod im Jahre 1911 für die junge Wiener Komponistengeneration eine Richtschnur in jeder Hinsicht bildeten.

In diesem gigantisch dimensionierten Werk treffen wir im zweiten Teil (der Vertonung der Schlusszene aus *Faust II* von Goethe) auch ein Harmonium an; meist zur Verdopplung liegender Bläserakkorde, jedoch auch kurze Zeit exponiert, etwa bei seinem ersten Einsatz zum Auftritt der Mater gloriosa nur von den ersten Geigen und der Harfe umgeben. Bezeichnend sind auch die einigermaßen deutlichen Registrierangaben Mahlers an dieser Stelle (ab Ziffer 106), wo er zuerst »Schwächstes Register« und anschließend »Tremolo-Register« vorschreibt.<sup>26</sup> Aufgrund dieser Angaben und des Tonumfanges im

---

<sup>26</sup>Die letztere Bezeichnung ist deshalb von einigem Interesse, da sie in *Herzgewächse* op. 20 von Arnold Schönberg, komponiert Ende 1911, ebenfalls mehrfach vorkommt. Sie lässt sich nicht klar deuten, denn es können verschiedenste Effekte gemeint sein, welche zwar klanglich ähnlich, technisch aber grundverschieden sind. Da sich anhand des Notentextes bei Mahler auch nicht eindeutig bestimmen lässt, ob der Part auf einem Druckwindharmonium oder einem Saugwindharmonium auszuführen ist, müssen die Gegebenheiten beider Instrumente berücksichtigt werden:

- Das Tremolo-Register des Druckwindharmoniums. Eine gefederte Klappe, welche in der Registerkammer eines bestimmten Registers (meist der Clarinette 16' im Diskant) untergebracht ist und bei Aktivierung im Luftstrom auf und ab zu schwingen beginnt und dadurch die Windzufuhr in regelmäßigen Abständen unterbricht. Der Verfasser hat dieses Register hauptsächlich bei französischen Instrumenten des 19. Jhs. angetroffen, nie aber bei den in Wien so verbreiteten Harmoniums von Kotykiewicz. L. A. Zellner schreibt über den *Tremblant* in seiner 1862 in Wien erschienenen *Harmoniumschule*: »Sourdine und Tremolant, die man bei einigen Instrumenten findet [...] gehören aber schon mehr in den Bereich von Spielereien, oder haben mindestens keinen künstlerischen Zweck, sind daher überflüssig« (Zellner 5, Fußnote)
- Das Äquivalent auf dem Saugwindharmonium: die *Vox humana*, ein Windrad, welches sich oberhalb der Kanzellenöffnungen der Diskanthälfte befindet und den Klang, vergleichbar einem leichten Sänger-Vibrato, beleben soll. In der Realität ist diese Wirkung aber meist nicht besonders deutlich hörbar. Vgl. dazu KdR 2, 73 ff.
- Ein in Schwebung gestimmtes Register auf dem Druckwindharmonium (wenn das Stück, was wahrscheinlich ist, tatsächlich für ein Druckwindinstrument konzipiert wurde, dann handelt es sich bei Kotykiewicz in Wien um eine *Voix céleste* 8', schwebend zu (1), wie sie auf allen seinen größeren Instrumenten gebaut wurde) oder die (weniger deutlich, dafür aber lauter wirkende) äquivalente Stimme auf dem Saugwindharmonium, *Vox jubilans*, *Vox coelestis* o. ä.
- Das Tremolieren mit dem Fuß, bei gezogener *Expression* auf dem Druckwindharmonium. Sigfrid Karg-Elert beschreibt diese Spielweise in KdR 1, 18. Hier und auch in anderen Werken, in denen dieser Effekt gewünscht wird, fällt auf, dass es sich im wesentlichen um einstimmige, melodische Passagen (auf einem der expressiveren hinteren Spiele) handelt, während die betreffenden Stellen bei Schönberg und Mahler akkordischer Natur sind.

Notentext lässt sich leider trotzdem nicht eindeutig bestimmen, ob das Stück auf einem Druckwindharmonium oder Saugwindharmonium zu spielen ist – mit einigen Kompromissen ist es auf beiden möglich, vorzuziehen wäre aber wegen des Expressionsregisters wohl ein Druckwindharmonium.<sup>27</sup> Eine weitere Tatsache spricht dafür: Mahler lebte in Wien, und in dieser Stadt wirkte – beinahe mit Monopol – seit den 80er Jahren des 19. Jhs. die Firma Kotykiewicz, welche laut eigener Angabe in ihren Katalogen (vgl. Firmenkataloge bis 1930) ausschließlich Druckwindinstrumente hergestellt hat. Ob für die Uraufführung in München auch ein Druckwindharmonium verwendet wurde, oder ob der Komponist auf das System des Harmoniums überhaupt keinen Wert legte, kann hier nicht gesagt werden.

Viel eindeutiger ist der Fall bei Franz Schrekers *Kammersymphonie in einem Satz* für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Streicher, Harfe, Klavier, Harmonium, Celesta, Pauke und Schlagwerk. Aus den detaillierten Klangvorschreibungen des Komponisten (es sind übrigens die ausführlichsten in den Werken der Wiener Komponisten um Schönberg) geht ziemlich eindeutig hervor, dass es sich bei dem zu verwendenden Instrument um ein zweimanualiges Druckwindharmonium der Firma Kotykiewicz handeln muss.<sup>28</sup> Doch auch für die anderen erwähnten Werke muss, wegen der großen Verbreitung dieser Instrumente in Wien, ein Instrument von Kotykiewicz

---

Am ehesten in Betracht kommt hier wohl eine Schwebestimme, obwohl auch ein mechanisches Tremolo nicht auszuschließen ist.

<sup>27</sup>über die Unterschiede in der Expressivität vgl. B. Arnim *Übereinstimmung des Druck- und Saugluft-Systems in Bezug auf Ausdrucksfähigkeit* in Har 0 (=Jg. 1900/01), 112 f. (hier wird die Ansicht vertreten, die Expressionsfähigkeit sei auf beiden Systemen vergleichbar) und KdR 2, 88 ff., wo es über den Knieschweller des Saugwindharmoniums heißt: »Es liegt in der akustischen Eigenart eines mechanischen Klappenhebers [...], dass er die überreichen Ausdrucksmöglichkeiten einer Windexpression nicht annähernd erschöpfen kann.« (S. 89) Und über die Versuche, ein Expressionsregister in das Saugwindharmonium einzubauen schreibt Karg-Elert auf S. 118: »Die Expression war bis vor kurzem das ausschließliche Privileg des Drucklufttyps; durch die Einbauung der Expression in das Saugwindharmonium hat dieser Typ fraglos an musikalischem Wert gewonnen. Tatsache freilich bleibt, dass die Wirkung der Saugluftexpression zur Druckluftexpression in einem nur geringprozentigen Verhältnis steht; auch qualitativ bleibt die Expression des Sauglufttyps hinter der des Drucklufttyps erheblich zurück [...]«

<sup>28</sup>Der Verfasser teilt diese Ansicht mit verschiedenen Harmonium-Sachverständigen, wie sich bei wiederholten Gesprächen gezeigt hat.

unbedingt als erstes in Betracht gezogen werden.<sup>29</sup>

Die *Kammersymphonie* entstand, laut Schrekers eigener Angabe in der Partitur, im Dezember 1916 und ist dem damaligen Präsidenten der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Dr. Carl Ritter von Wiener<sup>30</sup>, gewidmet. Sie wurde am 12. März 1917 im Theatersaal der Akademie (jetzt Akademietheater) in Wien beim *I. Österreichischen Komponisten-Abend*, welcher vom Lehrkörper unter Mitwirkung von Mitgliedern des Hofopernorchesters veranstaltet wurde und dem Kriegshilfsfonds für Musiker zugute kommen sollte, uraufgeführt. Der Komponist dirigierte selbst. Den Harmoniumpart führte mit großer Wahrscheinlichkeit Georg Valker (1866-1929) aus, der zu dieser Zeit in der Chorschule der Akademie unterrichtete und ab 1920 als Orgellehrer tätig war. Bei dem betreffenden Konzert, das neben Schrekers *Kammersymphonie* u. a. auch Kammermusik von J. Bittner, J. Marx und E. Sauer umfasste, trat der oben erwähnte Georg Valker zu Beginn mit der *Fantasie über die österreichische Volkshymne* von Josef Labor als Solist an der Orgel auf.<sup>31</sup>

Wie sieht nun der Harmoniumpart in der *Kammersymphonie* von Franz Schreker aus? Die gedruckte Harmoniumstimme umfasst zwölf Seiten und ist, verglichen mit den weiter oben erwähnten Werken anderer Komponisten, die weitaus umfangreichste, nicht nur im Verhältnis zur Gesamtlänge der Stücke; so hat die Stimme der *8. Symphonie* von Gustav Mahler lediglich fünf Seiten, das Werk selbst hat aber ein Vielfaches an Länge! Wir wollen nun die Stimme nach verschiedenen Kriterien besprechen:

geforderter Tonumfang: D<sub>1</sub> bis b<sup>3</sup>.

vorkommende Registerangaben: *alle Register ohne G. J.* (bei Ziffer 4 und nach Ziffer

---

<sup>29</sup>Noch heute sind in Wien und Umgebung in Kirchen, Kapellen etc. Dutzende dieser Instrumente anzutreffen, teilweise noch in erstaunlich gutem Zustand. Andererseits sind Instrumente anderer Hersteller, auch Saugwindharmoniums, viel seltener zu finden.

<sup>30</sup>Es mag von Interesse sein, dass Carl von Wiener im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Der Harmoniumfreund* (1927/28) zwei Artikel veröffentlichte, den einen betitelt *Das Harmonium im Rundfunk* (S. 51 ff.), den anderen mit dem Titel *Nur ein Orchesterdiener. Eine Wiener Erinnerung aus dem Jahre 1911* (S. 102 ff.)

<sup>31</sup>Vgl. Jahresbericht Musikakademie Wien 1917, 10 f. Die Personalakte Georg Valkers stellte das Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien freundlicherweise zur Verfügung.

43)

*zarte Farben* (nach Ziffer 9)*Aeoline* (nach Ziffer 11, nach Ziffer 29 und bei Ziffer 57, dort in Kombination mit *ob. Man.*)<sup>32</sup>*Fl. Cl. Voix céleste* (vor Ziffer 13)*Grand Jeu* (nach Ziffer 25, bei Ziffer 39 und vor Ziffer 56)

spieltechnische Angaben

*mit Percussion* (sehr häufig), *mit Percussion ohne zu treten* (sehr häufig)<sup>33</sup>, *Percuss. kaum treten. Grand jeu kann beibehalten werden* (bei Ziffer 27; Dynamik: *ppp*) *Percussion: kaum treten, wie Gitarre* (nach Ziffer 52), *Percussion und treten* (vor Ziffer 37), *gewöhnlich* (vor Ziffer 25 und nach Ziffer 53; hier zu verstehen als "ohne hörbare Percussion")*Man.* und *Ped.* (nur zwischen Ziffer 2 und Ziffer 7 und zwischen Ziffer 43 und 45 [= Reprise]), *ob. Man.* und *unt. Man.* (sehr häufig), Bei Ziffer 57: *ob. Man.: Aeoline**Prolongement* oder *Prolong.*, *Prol.* (häufig), *Prolongement ausheben* (nach Ziffer 26 und vor Ziffer 40)*Die tiefere Oktave durch Registrierung* (vor Ziffer 11)

---

<sup>32</sup>Schreker fügt folgende Fußnoten bei: *Diese zwei Takte können bei Registrierschwierigkeiten auch wegbleiben* (nach Ziffer 11) und *Aeolinereg. falls nicht zu leisester Wirkung fähig, ist diese Stelle zu streichen.* (nach Ziffer 29)

<sup>33</sup>Bei Ziffer 20 heißt es sogar »*Ein Harmonium ohne Percussion ist darum nicht zu brauchen. Sollte absolut keines aufzutreiben sein, so müsste das Klavier (pp) die Stelle übernehmen.*« (Partitur S. 40)

---

Teilungspunkte	nicht explizit berücksichtigt; Übereinstimmungen mit der h/c-Teilung des Saugwindharmoniums oder der e/f-Teilung des Druckwindharmoniums ergeben sich rein zufällig.
sonstige Angaben	dynamische Zeichen von <i>ppp</i> bis <i>fff</i> , zahlreiche Gabeln für <i>crescendo</i> und <i>decrescendo</i> .
Art der Verwendung	gewöhnlich als Verdopplung bestimmter Bläser- oder Streicherstimmen, bisweilen auch als besonderer Farbeffekt in anderer Oktavlage (z. B. vor Ziffer 10)  als "Orchesterpedal", um gebrochene Akkorde anderer Instrumente auszuhalten (z. B. gleich zu Beginn), eine Klangfläche rhythmisch zu beleben (Ziffer 26, 27 oder 32) oder bei Tutti-Stellen harmonische Fülle zu geben (nach Ziffer 26)  als Bassfundament (z. B. vor Ziffer 19)

als Spezialeffekt: Die Solo-Percussion <sup>34</sup>als Echo eines Flöten-Solos (Ziffer 20 und vor 34) bzw. Fagott-Solos (nach Ziffer 21 und vor 35), auch in Kombination mit dem Klavier.<sup>35</sup>

solistisch: *Fl. Cl. Voix céleste (ppp)* nach Ziffer 12; *Aeoline (ppp)* nach Ziffer 29<sup>36</sup>, *Percussion (f bzw. mf)* bei Ziffer 20 oder nach 52; *Grand jeu (mf)* mit der Bezeichnung *Solo* vor Ziffer 56

---

<sup>34</sup>Über die Solo-Percussion schreibt Karg-Elert:

*Wie der Name sagt (Percussion = Schlag), handelt es sich bei diesem Register nicht um eine pneumatische Stimme, sondern um einen Schlagmechanismus. [...] Jede Taste besitzt einen nach unten wirkenden Stößel, der beim Niederdruck einen kleinen, mit Bleifüllung beschwerten und mit Filz belegten Hammer nach oben schnellt. Er trifft die hier über ihm liegende Zunge des ersten Spiels, die angeschlagen die gleiche Tonhöhe ergibt, wie durch Wind angeblasen. [...] Der Ton des Hammerschlages allein steht dem pizzicato der Streichinstrumente klanglich am nächsten: trocken, kurz, spröde und ohne Durchdringlichkeit; nach der Tiefe zu an Deutlichkeit zunehmend. in der Höhe spitz und nadelscharf. Das akkordische Spiel mit Percussion allein ist musikalisch unverwertbar [...] Einigermassen besser wirken Arpeggien und ähnliche Akkordbrechungen. [...]*

*Enthusiasten der Solopercussion glauben dieselbe zu Harfeneffekten verwenden zu können; [...] der Nachteil der Solopercussion liegt im kurzen, trockenen, klangermen Ton [...] Ein längeres Weiterschwingen der percutierten Zunge [...] kommt dadurch zustande, dass der zugelassene Wind die durch Schlag in Vibration versetzte Zunge eine beliebig lange Zeit in ihrer Schwingung erhält. Nur durch diese Windzufuhr (sie kann ganz minimal sein) wird die Percussion musikalisch verwertbar und wirklich wertvoll [...] (KdR 1, 24 ff.)*

Karg-Elert beschreibt an dieser Stelle außerdem noch sehr ausführlich die verschiedenen Anschlagsarten, welche beim Spiel mit der Percussion angewandt werden können, um die unterschiedlichsten klanglichen Resultate zu erhalten.

<sup>35</sup>vgl. Fußnote 33

<sup>36</sup>vgl. Fußnote 32

Besonderheiten

Klangnotation<sup>37</sup>: notiert ist der reell geforderte Klang, ohne Berücksichtigung der möglichen Oktavverdopplungen durch die Kombination von z. B. 8' und 16' oder der Grenzen des Tonumfanges der Klaviatur, welcher ja durch ein 16'-Register nach unten und ein 4'-Register nach oben um jeweils eine Oktave erweitert werden kann (vgl. die Angabe *Die tiefere Oktave durch Registrierung*). Beim Saugwindharmonium gelten hier nochmals andere Gesetze, da in der Regel der 16' der Basshälfte nur für die Oktave von C bis H wirksam ist, die Klaviatur jedoch noch bis F<sub>1</sub> hinunterreicht. Der Tonumfang vergrößert sich in diesem Falle also lediglich um eine Quarte.

---

<sup>37</sup>Schreker ist an manchen Stellen etwas inkonsequent: Wo *Grand Jeu* verlangt wird, verzichtet er weitgehend auf diese Notation, da sich aus der Registerzusammensetzung dieses Klanges von selbst Oktavverdopplungen ergeben.

Die Klangnotation wird bei allen erwähnten Wiener Komponisten angewandt, aber beispielsweise auch bei Richard Strauss. Dies gilt ebenso für allfällige Orgelpartien symphonischer Werke, wie sie beispielsweise im *Festlichen Präludium* von Richard Strauss (komponiert 1913 zur Einweihung des Wiener Konzerthauses) oder in der *8. Symphonie* von Gustav Mahler vorkommen. In letzterem Werk kommen trotz Berücksichtigung der Klangnotation Situationen vor, welche sich auf einer Orgel kaum realisieren lassen (hatte Mahler nicht mehr Einblick in das Wesen dieses Instruments?), wie vor Ziffer 18 (Tasto Solo-Passage, *ff*, in Oktaven notiert, Umfang bis a<sup>3</sup>, aber mit dem Zusatz *mit beiden Händen*) oder bei Ziffer 51 (die Orgel spielt hier nur eine Basslinie in Oktaven, *f*, Tonumfang bis B<sub>1</sub>; Zusatz *mit beiden Händen*). Jeder Organist wird hier stillschweigend einrichten ("verbessern") müssen...

Auch Schönbergs *Variations on a Recitative* op. 40 sind nach dem Prinzip des realen Klanges notiert (in der Praxis wird allerdings meist die eingerichtete Ausgabe von Carl Weinrich verwendet). Dazu schrieb Schönberg selbst (Brief an Alexander Schreiner vom 28. Oktober 1941): »As You will see, I have written this piece in the same manner, as I used to do since 1916, that is: nothing is transposed, always the pitch should sound so as written.« (nach Hesselink 146) [Wie Sie sehen werden, habe ich dieses Stück auf dieselbe Art geschrieben, wie ich es seit 1916 gewohnt war, d. h.: nichts ist transponiert, die Tonhöhe sollte immer so klingen, wie sie geschrieben ist]. In einem Brief an Carl Weinrich vom 16. Mai 1944 bekräftigt er dies nochmals: »[...] I write always the pitch witch I want to hear: never transpositions are used, also not in the upper or lower octave; not in the manuals, nor in the pedal.« (nach Hesselink 161) [Ich schreibe immer die Tonhöhe, die ich hören möchte: niemals werden Transpositionen verwendet,

## Notation auf drei Systemen bei Ziffer 16 und 18

*Auswertung der Harmoniumstimme*

Zwar lässt sich der geforderte Tonumfang auf einem Saugwindharmonium realisieren,

---

weder in den Manualen noch im Pedal].

Auf dem Harmonium hat dies den einerseits angenehmen Effekt, dass sich die so notierten Stücke auf beiden Systemen ausführen lassen, doch verzichtet der Komponist damit auch auf die spezifischen Eigenheiten von Druckwind- und Saugwindharmonium, die erst charakteristische Klangwirkungen ermöglichen. Sigfrid Karg-Elert äußert sich dazu in seiner Schrift *Die Reform des modernen Druckwindharmoniums*; dort teilt er die Harmonium-Schreibweisen ein in registrierte und unregistrierte Notation, bei ersteren in geteilte oder ungeteilte (= gleichspielige) Registrierung. Er gesteht den unregistrierten Stücken zwar zu, dass sie auf allen Systemen spielbar sind, vermisst bei ihnen aber eine »ausgeprägte, individuelle Fassung«. Denn ein »echtes und rechtes Harmoniumwerk« sollte gleich »mit seinen Klangwirkungen, Teilungseffekten, Prolongementwirkungen komponiert werden.« (S. 3 f.) Schließlich weist er noch auf die Wichtigkeit der Manualteilung hin, denn gleichspielig registrierte Werke seien "unregistrierte" Werke (was am Saugwindharmonium 8' und 4' ist, kann am Druckwindharmonium mit 16' und 8' gespielt werden. (S. 4)

Somit sind also sämtliche oben erwähnten Orchesterwerke als unregistriert einzustufen, mit Ausnahme der hier besprochenen *Kammersymphonie* von Schreker. Weshalb die anderen Komponisten keine oder nur angedeutete Registriervorschriften gemacht haben (vgl. die Angaben in Mahlers *8. Symphonie*), lässt sich nur vermuten: Zunächst einmal sicherlich aus praktischen Gründen, da nicht alle Veranstaltungsorte (Konzertsäle, Opernhäuser etc.) über denselben Harmoniumstyp verfüg(t)en und eine Aufführung nicht am Fehlen eines geeigneten Harmoniums scheitern sollte (auch Schreker hat mit seiner Bemerkungen für die Percussion wohl diese Situation vor Augen gehabt [vgl. Fußnote 33]), dann wohl aber auch aus fehlender Sachkenntnis betreffend einer angemessenen Harmoniumspielweise, welche sich durch die zahlreichen vorkommenden Oktavversetzungen doch deutlich vom Spiel auf Klavier oder Orgel unterscheidet, aber doch das klangliche Resultat ganz wesentlich bestimmt (Dies gilt insbesondere für die Teilungspunkte; diese jedoch verlangen die Festlegung auf ein bestimmtes Harmoniumsystem.) Um die Eigenheiten des Harmoniums kennenzulernen, bedarf es eingehender Beschäftigung – dass Orgelsatz und Harmoniumsatz nicht a priori gleichzusetzen sind, dass sich der Orgelstil nicht ohne weiteres auf das Harmonium übertragen lässt, hat schon Walter Lückhoff in der Besprechung des Artikels *Organisten als Harmoniumspieler* (Har 1, 87 ff.) deutlich ausgesprochen. Er meinte u. a.: »Organisten, die eben nur Organisten sind und glauben, das Harmonium a priori beherrschen zu müssen, verfallen daher stets in ihre "Orgelei", weil ihnen das Instrument zu orgelähnlich erscheint [...]«

doch geben die vorhandenen Registerangaben relativ eindeutig Aufschluss darüber, dass hier ein Druckwindharmonium gefordert wird; dies gilt besonders für die Angaben Percussion und Prolongement. Es gab zwar Versuche, diese beiden Register in das Saugwindharmonium einzubauen, jedoch haben sich die derartig ausgestatteten Instrumente nicht durchgesetzt; sie waren so wenig verbreitet (in Österreich konnte der Verfasser überhaupt noch keines antreffen), dass sie wohl für unsere Betrachtungen nicht in Frage kommen.<sup>38</sup>

Aber auch die Bezeichnungen *Flöte*, *Clarinette*, *Voix céleste* weisen recht eindeutig auf das Druckwindharmonium hin. Die Registerbezeichnungen waren dort standardisiert; in diesem Falle würde es sich in der Diskanthälfte um die Register (1), (2) und (5) bzw. (6) handeln.<sup>39</sup> Dagegen waren diese Registerbezeichnungen auf dem Normalharmonium nicht üblich. Es müsste sich hier also wieder um ein sehr spezielles Saugwindinstrument handeln. Ähnliches gilt für die Bezeichnung *Grand jeu*. Diese meint auf dem Druckwindharmonium die Kombination der ersten vier Register jeder Seite.

Noch eindeutiger wird die Sachlage unter Berücksichtigung der Bezeichnung *Aeoline*. Dieses Register kommt als 16' nur auf den Instrumenten von Kotykiewicz, Wien vor:<sup>40</sup> Laut diverser Kataloge dieser Firma wird das Register ab dem Modell 15 bis zu den größten Instrumenten eingebaut.<sup>41</sup> Welchen Klang hatte nun diese *Aeoline*, wo war sie

---

<sup>38</sup>Das Prolongement kommt in der Literatur für Saugwindharmonium nur bei Sigfrid Karg-Elert vor, ansonsten begnügte man sich mit kleinen Keilen zum Feststecken der Tasten. (vgl. KdR 2, 139 ff.) Die Percussion wurde um 1910 von Buschmann und Mannborg unabhängig voneinander am Saugwindharmonium eingebaut, doch schon Sigfrid Karg-Elert schreibt darüber: »Der Verfasser lernte beide Erfindungen [der obgenannten Firmen] in Hamburg und Leipzig genau kennen und bedauert lebhaft, dass Schwierigkeiten technischer und kaufmännischer Art sich vorläufig einer Einführung entgegengestellt haben.« (KdR 2, 148)

<sup>39</sup>Das Registersignum für die *Voix céleste* ist nicht einheitlich: Eine *Voix céleste* mit dem Zeichen (5) oder (VC) ist gewöhnlich 8füßig und kommt bei älteren Instrumenten oder solchen mit antiquierter Disposition vor (z. B. bei Kotykiewicz, was in diesem Falle noch einigermaßen bedeutsam wird), mit dem Zeichen (6) ist sie 16füßig und gehört zum Kunstharmonium. In beiden Fällen ist sie eine Schwebestimme zu einem der vorderen Spiele (also rund und dunkel).

<sup>40</sup>Ord-Hume verzeichnet zwar eine *Aeoline 8'* bei Bell (Ord-Hume 186), jedoch wird hier eindeutig ein 16füßiges Register gefordert (vgl. das D<sub>1</sub> bei Ziffer 57)!

<sup>41</sup>vgl. Kataloge der Firma Kotykiewicz Wien (mit Ausnahme der Preislisten blieben die Kataloge über

im Instrument untergebracht?

Die Aeoline ist ein hinteres Spiel, in beiden Klaviaturhälften vorhanden, von 16'-Klang, sehr näselsnd, flach und expressiv. Ihr Registersignum ist auf beiden Seiten (6).<sup>42</sup> Sie spricht auf die leisesten Windbewegungen an. Wohl auch deshalb verlangt sie Schreker für zahlreiche Stellen im *ppp*. Auf diese Weise ist sie vergleichbar mit der *Musette* des Kunstharmoniums, welche auf Instrumenten jüngerer Datums im *Contrebasse* ihre Fortsetzung im Bass findet. Karg-Elert beschreibt den Klang folgendermaßen:

*Die Musette gehört zu den hinteren Spielen [...] Sie ist biegsamer, geschmeidiger und expressiver als die [4] oder [3], hat freilich auch weniger Kernklang als diese. Die Intonation weicht an verschiedenen Fabrikanten merklich ab. [...] Die Neigung zur Bildung von Kombinations- und Komplementärtönen ist minimal, daher sind Akkorde in engster Lage – gegenüber der "patzigen" [2] – recht wohl zulässig. [...] Die [5] steht zur [2] genau im gleichen Verhältnis wie die [4] zur [1]. [...] Die Mängel der [2] sind der [5] fremd: sie eignet sich gerade da am trefflichsten, wo die [2] versagt. Demnach sind volle Harmonien im delikatesten Piano, vollgriffige Akkorde in allen Lagen, höchste Beweglichkeit einfacher oder doppelter Passagen, schmetternde Repetitionsnoten, melodisch-solistische Führungen in größten Expressionskurven so recht für die [5] geschaffen. (KdR 1, 249 ff.)*

An dieser Stelle soll nun auf den Instrumententyp eingegangen werden, den wir als angemessen für Schrekers *Kammersymphonie* propagieren. Er stammt aus der Werkstatt von Teofil Kotykiewicz in Wien.<sup>43</sup> Die Minimalanforderungen erfüllt das in den weiter oben erwähnten Katalogen beschriebene Modell 15.<sup>44</sup> Es hat folgende Disposition<sup>45</sup>:

---

einen Zeitraum von 40 Jahren, 1890 bis 1930, nahezu unverändert); hier ein Katalog aus dem Jahr 1926, S. 13 ff.

<sup>42</sup>nicht zu verwechseln mit der [6] im Diskant des Kunstharmoniums (*Voix céleste 16'*).

<sup>43</sup>Ord-Hume gibt einen kurzen Abriss der Firmengeschichte, der hier auch zitiert werden soll: Teofil Kotykiewicz (1849-1920) war Nachfolger seines Schwiegervaters Peter Titz [einem bedeutenden Wiener Physharmonikabauer], und übernahm 1873 den Betrieb. Er wiederum gab ihn an seinen Sohn gleichen Namens (1880-1971) weiter. (Ord-Hume 156)

<sup>44</sup>vgl. Fußnote 41

Druckwind, zwei Manuale mit Umfang C bis c<sup>4</sup>, Manualteilung bei e<sup>1</sup>/f<sup>1</sup>.

I. Man.: (5) (2) (1P) – (1P) (2) (5)

II.Man.: (F) (6) (4) (3) – (3) (4) (6) (F)

[das Signum (5) steht hierbei für *Voix céleste* 8', das Signum (6) für *Aeoline* 16']

Daneben Expression, Sourdine für (1), Manualkoppel (II / I), Prolongement (I. Man.: C-c<sup>0</sup>) und drei Kniehebel: Forte, Grand jeu<sup>46</sup> und Auslösung für das Prolongement.

---

<sup>45</sup>Bei dieser Disposition fällt auf (wie grundsätzlich bei den Instrumenten von Kotykiewicz), dass sämtliche Register als durchgehende Spiele ausgeführt sind, d. h. jedes Register einer Hälfte hat in einem Register der anderen Hälfte seine Fortsetzung. Sigfrid Karg-Elert propagiert in seinen theoretischen Werken eine neue Art der Disposition mit vielen getrennten Halbspielen,

*während das "klassische" Harmonium die durchgehenden Spiele direkt zur Bedingung macht. [...] Eine Vergrößerung der Vierspieldisposition sollte niemals anschließende Register, wie 8'–8' oder 16'–16', berücksichtigen. Selbst das Vierspiel besitzt schon verhältnismäßig zu viel (vier!) Anschlußregister. [...] Viereinhalb-, Fünf-, Sechsspiele und größere Dispositionen soll man nie als einfache Erweiterungen des durchgehenden Vierspiels auffassen, – also Dispositionen mit 3 oder 4, ja sogar 5 durchgehenden 8füßigen Zungenreihen oder 2 durchgehenden 16' oder 4' unter allen Umständen meiden, – sondern man soll jedes zum Vierspiel tretende Halbpiel als isolierte Solostimme betrachten. Und zwar soll jede halbe Zungenreihe helfen, die Mängel des Vierspiels zu beheben. [...]« (KdR 1, 88)*

Somit gingen die Ansichten über Harmoniumdisposition zur damaligen Zeit sehr weit auseinander, da ja Kotykiewicz' Disposition genau dem entspricht, was Karg-Elert zu bekämpfen versucht. Hand in Hand mit den verschiedenen Arten der Disposition gingen dann wohl auch verschiedene Arten des Harmoniumsatzes sowie der Spiel- und Registrierpraxis. Vielleicht auch aus diesem Grunde werden in den Orchesterwerken aus dem Umfeld der Zweiten Wiener Schule die Teilungsgrenzen so gut wie nie (und wenn, dann wohl eher zufällig) berücksichtigt. Ob deshalb immer auch von einer gleichspieligen Registrierung auszugehen ist, kann so aber nicht gesagt werden!

<sup>46</sup>Das *Grand Jeu* umfasst auf Instrumenten dieses Typs im Normalfall für beide Manualhälften die Register (1) (2) (3) (4) und (6), aber kein (F) und auch keine Manualkoppel. Diese Zusammensetzung ist höchst ungewöhnlich und kommt – soweit dies überprüfbar war – auch nur bei dieser Firma vor. Beim Spiel auf einem Kunstharmodium ist zur Erlangung eines "authentischen" Klangeindrucks das Hinzuziehen der [5] im Diskant und der [6] im Bass in Erwägung zu ziehen.

Bei noch größeren Instrumenten kommen dann Register wie *Harpe éolienne 2'* im Bass und *Baryton 32'* im Diskant hinzu; weiters lässt sich das *Prolongement doux* und das sog. *Große Prolongement* antreffen. Diese Register sind aber, wie gesagt für die *Kammersymphonie* von Schreker nicht erforderlich.



Aus der hier angegebenen Disposition lassen sich nun weitere Rückschlüsse auf die klangliche Umsetzung des Harmoniumparts der *Kammersymphonie* machen: Die Register sind auf dem Instrument nämlich so angeordnet, dass die vorderen Spiele allesamt dem I. Manual zugeordnet sind, während die hinteren Spiele vom II. Manual aus gespielt werden. Somit geben die zahlreichen Angaben Schrekers über die Manualverteilung gleichzeitig auch Auskunft darüber, ob die sanften und dunklen vorderen Spiele zu verwenden sind, oder die helleren und streichenderen hinteren. Dies ist besonders der Realisierung auf einmanualigen Instrumenten unbedingt zu berücksichtigen!<sup>47</sup> Weiters ist somit auch für die Stellen, an denen zwar kein Manual angegeben, aber Percussion verlangt ist, die Manualzuweisung klar: Es kann sich nur um das I. Man. (Register (1P)) handeln. Ähnliches gilt für die Stellen mit Prolongationsanweisung im Bass: Auch sie

Weiters ist das Fehlen der Manualkoppel bemerkenswert. Dies hat einerseits den Vorteil, dass sich mit einem Hebeldruck sämtliche plenumfähigen Register nach hinteren und vorderen Spielen getrennt ein- und ausschalten lassen, andererseits sind zum Einstellen des typischen *Grand Jeu*-Klanges zwei Aktionen nötig, von denen sich eine nicht ohne Zuhilfenahme der Hände machen lässt (normalerweise bedient bei Kotykiewicz der rechte Kniehebel das *Grand Jeu*, der linke innere die beiden Forte-Klappen und der linke äußere das Prolongement; die Manualkoppel ist aber in jedem Fall nur händisch zu bedienen).

<sup>47</sup>Der Verfasser kennt Instrumente der Firma Kotykiewicz, welche zwar nur über ein Manual verfügen, ansonsten aber dieselbe Disposition aufweisen, wie das hier beschriebene Modell 15. In keinem der gesichteten Firmenkataloge waren diese Modelle verzeichnet.

sind eindeutig dem I. Man. zuzuordnen<sup>48</sup> und rechnen mit den vorderen Spielen.

Trotzdem bleiben einige Stellen ambivalent. So könnte allein der Anfang aufgrund des Tonumfangs und der fehlenden sonstigen Bezeichnungen mit sämtlichen Registern des Instruments gespielt werden.

### "Problemfälle" und Besonderheiten

Besieht man die Harmoniumstimme genauer, fällt eine gewisse Inhomogenität in den Bezeichnungen auf, welche möglicherweise auf zeitliche auseinanderliegende, verschiedene Arbeitsphasen des Komponisten zurückzuführen sind: Bis Ziffer 10 kommt keine einzige Manualangabe vor (verlangt sind lediglich *Zarte Farben*, *Percussion*, *alle Register ohne Grand Jeu*); dafür taucht öfters die Angabe *Man.* oder *Ped.* auf.<sup>49</sup>

Wie sind diese Angaben zu deuten? Was hat sich der Komponist darunter vorgestellt? Dachte er tatsächlich an ein Pedalharmonium?<sup>50</sup> Hat Schreker die Mängel eines solchen Instrumentes ursprünglich nicht berücksichtigt? Hat er sich erst während der Arbeit an seinem Werk ein Harmonium näher angesehen? Die erwähnte Inkonsequenz weist auf letzteres hin, denn nach Ziffer 10 wird das Pedal – außer in der wörtlich übernommenen Reprise – kein einziges Mal mehr verlangt. Außerdem sind sämtliche Passagen, die gleichzeitiges Manual- und Pedalspiel suggerieren, mühelos nur manualiter ausführbar.

---

<sup>48</sup>Selbstverständlich wirkt das Prolongement bei gezogener Manualkoppel auf die Register beider Manuale. Dies könnte bei verschiedenen *Grand Jeu*-Stellen von Wichtigkeit sein.

<sup>49</sup>Diese Angaben wiederholen sich in der Reprise.

<sup>50</sup>Das Pedalharmonium ist wohl deshalb unwahrscheinlich, weil es in seinen expressiven Möglichkeiten sehr eingeschränkt ist: Da das Spiel mit dem Register Expression beide Beine auf den Tretschemeln erfordert (durch die Ausschaltung des Magazinbalges müssen ja beim Wechsel von einem Schöpfbalg auf den anderen kurzzeitig beide in Aktion sein, damit kein Bruch zu hören ist) wären die verbleibenden Möglichkeiten lediglich ein Spiel mit dem Magazin (wodurch sich ein ziemlich unflexibler und orgelähnlicher Klang ergibt, der gerade, was die vielen schnellen Lautstärkeänderungen betrifft, hier kaum brauchbar wäre) – ein Fuß spielt auf der Pedalklavatur, der andere bedient einen der beiden Schöpfer – oder die Zuhilfenahme eines Kalkanten an der vorhandenen Kurbel oder dem vorhandenen Schöpfebel. Auch hier ist ein dynamisch expressives Spiel nicht möglich.

Aus diesem Grund ist der Verfasser eher geneigt anzunehmen, dass es sich hier um eine Art der Notation eines 16'-Fundamentes handelt (um Hilfslinien zu sparen?): Die Pedalstimme hat 16'-Klang, während die Manualstimmen 8füßig klingen sollen.<sup>51</sup>

Ein weiterer fraglicher Punkt sind jene Stellen, an denen *Grand Jeu* gefordert wird. Es ist nämlich leider nicht ganz klar, ob im *Grand Jeu* die Manualkoppel gezogen sein soll, oder nicht. Sie war ja, wie bereits angedeutet, normalerweise nicht Bestandteil des *Grand Jeu*. Sollte Schreker diesen Umstand einfach nicht bedacht haben? Sollte er eine Sonderanfertigung gekannt haben, in der die Koppel automatisch mit eingeschaltet wird?

Die sich ergebenden Klänge legen ein Spiel mit Koppel nahe, und zwar aus zwei Gründen: erstens sind die Stellen für *Grand Jeu* meist Tuttistellen mit der höchsten Lautstärke (*fff*), andererseits ist ein *Grand Jeu* auf dem ungekoppelten I. Manual durch das Mitlaufen einer Oktavverdopplung nach unten (16'-Register) außerordentlich dumpf, besonders wenn man Schrekers Faktur betrachtet.<sup>52</sup>

Besonders hinzuweisen ist auf die beiden Stellen nach Ziffer 25 und bei Ziffer 39 (vgl. Notenbeispiel). In beiden wird ein Crescendo vom *p* bis zum *fff* verlangt, und in beiden Stellen geht die Dynamik im Verlauf weniger Takte bis *ppp* zurück. Schreker scheint also die Möglichkeiten des leisen *Grand Jeu* gekannt und geschätzt zu haben.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup>In seiner Instrumentationslehre weist Richard Strauss den 16'-Klang eindeutig als den Normalfall der Pedalregistrierung aus. (Berlioz-Strauss 259)

<sup>52</sup>Sollte gar gemeint sein, dass die *Grand Jeu*-Passagen eine Oktave höher zu spielen sind, wie das Karg-Elert empfiehlt? (KdR 1, 61 ff.) Andererseits geht der geforderte Tonumfang für das *Grand Jeu* bei Ziffer 26 bis zum *des*<sup>3</sup> hinauf, diese Stelle ist also eine Oktave höher gar nicht mehr spielbar.

<sup>53</sup>Karg-Elert schreibt darüber in KdR 1, 63.

The image shows a page of musical notation for a Harmonium. It consists of four systems of staves. The first system (measures 39-40) features a treble staff with a Flute I part and a grand staff (treble and bass) for the Harmonium. The second system (measures 40-41) continues the grand staff. The third system (measures 41-42) shows the grand staff with a 'Prolong. aux. Ob. Man.' instruction. The fourth system (measures 42-43) shows the grand staff with a 'Prolong.' instruction. The notation includes various dynamics (p, mf, f, fff, pp), articulations (stacc., marc.), and performance directions like 'Grand Jeu', 'Aeoline', and 'Ob. Man.'. Measure numbers 39, 40, 41, and 43 are boxed in the score.

Bis zu ihrer dynamischen Kulmination sind die beiden Stellen nahezu gleich, ab dem Höhepunkt unterscheiden sie sich: Zwar bestehen beide bei *fff* aus drei Schichten (einem prolongierten Akkord im Bass, einem Akkord in der Mitte und einem melodischen Element im Diskant), doch ist der Akkord in den Mittelstimmen einmal auf dem II. Manual auszuführen, alles andere hingegen am I., das andere Mal ist alles am I. Manual zu spielen.<sup>54</sup> blieb in der ersten Stelle das *Grand Jeu* bis zum Schluss eingeschaltet, wendet Schreker bei der hier angegebenen zweiten Stelle einen interessanten Effekt an: Vor Ziffer 39 muss am II. Manual die *Aeoline* gezogen sein; dann wird *Grand Jeu* eingeschaltet (Kniehebel), und einen Takt vor Ziffer 40 übernimmt die rechte Hand auf dem II. Manual den Akkord, der von der linken am I. Manual noch ausgehalten wird. Durch die Registervorschreibung *Aeoline* und den damit verbundenen 16'-Klang, muss die rechte Hand ja notwendigerweise eine Oktave höher greifen als notiert! Anschließend wird allmählich der Kniehebel für das *Grand Jeu* ausgelassen – die *Aeoline* bleibt alleine übrig. Diese Stelle beweist wohl recht eindrücklich, dass im *Grand Jeu*, in dem ja

<sup>54</sup>Besonders bei der zweiten Stelle stellt sich die Frage, ob diese aufgrund des hohen Windverbrauchs mit gezogener Expression gespielt werden kann. Wahrscheinlich wird man in den beiden Takten vor dem *fff* die Expression abstoßen und vor dem *p* wieder dazuziehen müssen.

auch die *Aeoline* enthalten ist, die Manualkoppel gezogen sein muss (zumindest an bestimmten Stellen), da sonst der Effekt eines stufenlosen Decrescendos nicht realisierbar ist.

Eine weitere unklare Anweisung steht vor Ziffer 4 und nach 43: *Alle Register ohne G. J. / Perc.* Welcher Klang ist gemeint? Denn im *G. J.* sind ohnehin alle Register außer (5) enthalten. Oder wollte Schreker den durchaus reizvollen Klang von (1) (2) und (5)? – Auf dem I. Manual sind die beiden Stellen wegen der Percussion in jedem Fall zu spielen.

Schließlich stellt sich die prinzipielle Frage, ob ausgeschriebene Oktavverdopplungen (wie nach Ziffer 5) mit beiden Händen im Oktavabstand gespielt werden sollen (nur 8'-Register) oder ob die Oktavverdopplung durch Registrierung erfolgen soll (8' + 16').

Besonders heikel wird die Beantwortung dieser Frage beim folgenden Notenbeispiel (beginnend bei 4 Takte vor Ziffer 11). Die ersten drei Takte lassen sich problemlos lösen, indem man jeweils die untere Oktavverdopplung durch Hinzuziehen eines 16'-Registers erzeugt. Doch bei *ff* verlässt Schreker einen Takt lang das strenge Oktavieren. Was an dieser Stelle zu tun ist, lässt sich nur mutmaßen...

The image shows a musical score excerpt from Franz Schreker's *Kammersymphonie*. It consists of four systems of staves. The first system has a bass staff with a *mp* marking and a treble staff with a *ff* marking. The second system has a treble staff with a *ff* marking and a bass staff with a *pp* marking. The third system has a treble staff with a *pp* marking and a bass staff with a *pp* marking. The fourth system has a treble staff with a *pp* marking and a bass staff with a *pp* marking. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *ff*, *pp*, *dim.*, and *rit.*. There are also performance instructions like *Etwas breiter, mehr und mehr verlangsamen.* and *\*) Diese zwei Takte können bei Registrierungsänderungen auch weglassen.* The score is numbered 11 and 12.

### Zusammenfassung

1906/07 entstand Gustav Mahlers 8. Symphonie. In dem riesigen Orchester wird u. a. ein Harmonium verlangt, das auch für delikateste Effekte exponiert eingesetzt wird. Es fällt auf, dass ab dem Jahr der Uraufführung (1910) in Wien auch andere Komponisten rund um Arnold Schönberg, welche nachweislich eine hohe Verehrung für Mahler hatten, Orchesterwerke komponierten, in denen ein Harmonium verlangt wird: Alban Berg, Franz Schreker, Anton von Webern, Alexander von Zemlinsky. Mahlers 8. Symphonie als Initialzündung für den Gebrauch des Harmoniums scheint somit nicht ausgeschlossen zu sein.

Nähere Untersuchungen an Franz Schrekers *Kammersymphonie* ergeben weiters, dass der Harmoniumpart dieses Werkes mit ziemlicher Sicherheit für ein Instrument der Fabrik Teofil Kotykiewicz, Wien, geschrieben wurde. Dies erscheint besonders wegen bestimmter bei Schreker vorgeschriebener Register, aber auch wegen der noch heute auffallend großen Häufigkeit solcher Instrumente in Wien als naheliegend. Auch für die Werke der anderen erwähnten Komponisten dürften diese Instrumente vor anderen in Frage kommen.

Die Auswertung der *Kammersymphonie* zeigt weiters, wie genau Schreker das Harmonium gekannt und sich den Harmoniumklang vorgestellt haben muss, da auch einige durchaus ungewöhnliche Spezialeffekte verlangt sind. Schließlich lassen sich anhand der originalen Spiel- und Registrieranweisungen bei Kenntnis des geforderten Instrumentes viele Hinweise für eine genaue Registrierung rekonstruieren.

## *Ariadne auf Naxos* und das Harmonium

In keiner der Opern von Richard Strauss hat das Harmonium eine derart wichtige Rolle, wie in *Ariadne auf Naxos*. Anders als in anderen seiner Bühnenwerke, wo es entweder zur Verstärkung der Bühnenmusik (*Feuersnot*, *Rosenkavalier*) oder als instrumentationstechnische Finesse an wenigen Stellen auftritt (*Salome*, *Intermezzo*), kommt es hier faktisch während des gesamten Stückes permanent zum Einsatz, von einigen kürzeren Abschnitten abgesehen. Wie kommt nun Strauss auf die Idee, das Harmonium in seiner *Ariadne auf Naxos* auf diese Weise einzusetzen? Bevor wir den Komponisten selbst zu Worte kommen lassen, einige Bemerkungen zum Stück:

Nach dem großartigen Erfolg des *Rosenkavalier* 1911 suchte sich das kongeniale Duo Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal einen neuen Stoff und gleichzeitig eine neue Herausforderung, die als "Zwischenarbeit" gedacht war, »um etwas zu machen, worin wir doch viel vollständiger zusammenkommen als im 'Rosenkavalier', der mich als ein Ganzes von Text und Musik zwar recht sehr, aber nicht völlig befriedigt...«, so schreibt Hofmannsthal.<sup>55</sup> Es ging also um etwas Leichtes, Unbekümmertes und Kleines, und nach und nach nahm im Frühjahr und Sommer 1911 *Ariadne auf Naxos* Gestalt an. Schon Ende Mai 1911 hatten beide Ideen für Dichtung bzw. Musik, und Strauss konzipierte auch schon die Zusammensetzung des Orchesters: »Ich denke mir folgende Besetzung: 2 Violinen, Bratsche, Cello, Bass, 1 Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, 1 bis 2 Hörner, Cembalo, Harfe, Celesta, Harmonium (eventuell noch eine Trompete und etwas Schlagzeug, 15 bis 20 Mann)«<sup>56</sup>

Es ist interessant zu sehen, dass von Anfang an das Harmonium dabei war. Strauss sah

---

<sup>55</sup>Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 20. 3. 1911 (nach Asow II, 538)

<sup>56</sup>Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 22. 5. 1911 (nach Asow II, 541)

wohl bereits den Prototyp des Konversationsstückes vor sich, wo für das Verständnis des Textes das Orchester an Klangfülle reduziert werden musste. Trotzdem behandelt er dieses Orchester nicht als herkömmliches Kammerorchester; es »mussten die akkordfähigen Tasteninstrumente [Klavier, Harmonium und Celesta] ergänzen, was dem Ariadneorchester zum Zarathustraorchester fehlte.«<sup>57</sup>

Im Vorwort zu seiner Oper *Intermezzo* erklärt Strauss, wie und weshalb er den neuen Weg in Richtung kammermusikalischer Besetzung und Instrumentation gegangen ist. Dabei bezieht er sich ausdrücklich auf *Ariadne auf Naxos*. Er beschreibt zuerst den strikten Unterschied zwischen rezitierten und lyrischen Partien, den die Komponisten bisher gemacht haben. Dann beginnt er, aus seiner eigenen Werkstatt zu plaudern. Es heißt dort:

*Sinnvoller Deklamation und lebhaftem Tempo des Gesprächs habe ich immer, mit von Werk zu Werk sich steigerndem Gelingen, die größte Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Ist in meinem ersten dramatischen Werke Guntram die von Richard Wagner genau durchgeführte Scheidung der rein rezitierten und rein lyrischen Partien fast vollständig vernachlässigt, so wurde in Salome und Elektra der Dialog vor der Überflutung durch das sinfonische Orchester wesentlich befreit. Er ist jedoch leider noch immer genügend mit instrumentaler Polyphonie belastet, wenn nicht die sorgfältigste Ausarbeitung der allerdings immer peinlich genau bezeichneten Dynamik dem Orchester diejenige Durchsichtigkeit verleiht, die ich bei der Komposition vorausgesetzt und bei vollendeten Aufführungen auch erzielt gesehen habe.*

*Da jedoch beim Theater nur selten mit solchen Idealaufführungen zu rechnen ist, sah ich mich immer mehr gezwungen, den Ausgleich zwischen Sänger und Orchester von vornherein so sicherzustellen, dass auch bei weniger vollkommener Ausführung vor allem die Handlung wenigstens in ihren wesentlichsten Grundzügen sichtbar und gemeinverständlich, das Werk also nicht direkt ent-*

---

<sup>57</sup>Gräwe, 279, zitiert nach Zydek 202

*stellt oder mißverständlich zur Darstellung gelangen werde. Zeugen dieser Bemühungen sind die Partituren der Frau ohne Schatten und der Ariadne.*<sup>58</sup>

Die Deutlichkeit des Textes, und damit die Verständlichkeit der Handlung sind also der Grund für die radikale Wandlung des Strauss'schen Orchesterapparates zwischen *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos*. Strauss beschreibt mit sehr bildlichen Schilderungen die Gepflogenheiten so mancher Theaterorchester und Opernkapellmeister, welche »im Vertrauen auf die Unzerstörbarkeit einer *Tristan-* oder *Meistersingerpartitur*, den Sänger zum bloßen Mundöffner« degradieren. (ebd.) Weiter schreibt Strauss:

*Keine noch so glanzvoll dröhnende Darstellung des orchestralen Teils durch viele unserer heute leider auch Opern dirigierenden Konzertkapellmeister kann die berechtigten Klagen über derlei Ohrenschmäuse auf Kosten des Verständnisses des Dichterwortes verstummen machen.*

*Diesem Bedürfnis verdankt die Partitur der Ariadne ihre Entstehung. Ohne dass das Orchester hier zum bloßen Begleitinstrument verurteilt ist, müssen in jeder Aufführung bei aller Ausdruckskraft des "Kammerorchesters" Ton und Wort des Sängers immer verständlich bleiben, sei der amtierende Dirigent auch noch so herzlos.*

*Im ersten Aufzug der Ariadne ist bei abwechselnder Anwendung von reiner Prosa, Secco- und pathetischem Rezitativ mit voller Sicherheit der Gesangstil angeschlagen, der nunmehr im Intermezzo bis zur äußersten Konsequenz durchgeführt wurde. (ebd.)*

Dass bei dieser "Entschlackung" des Orchesters Hilfsmittel angewandt werden müssen, welche bei kleinem Instrumentarium doch einen fülligen, farbenreichen Klang gewährleisten, erscheint nun klar. Hierbei sollte das Harmonium, wie bereits angedeutet, auch seine Dienste tun.

---

<sup>58</sup>Richard Strauss, *Intermezzo*, Studienpartitur, London o. J., Vorwort

Wie dieses Instrument von Strauss eingesetzt wurde, ist bei Reinhold Schlötterer ausführlich dokumentiert. Er zeigt, dass es »weit mehr als gerade eine zusätzliche Klangfarbe« ist: »Es tritt nun als ein dramaturgisch verankerter Klangcharakter auf, zugeordnet der Welt und dem Pathos der Titelheldin und, allgemeiner, dem Stilbereich der 'Opera seria' als einem Gegenbereich zur spielerischen Welt der Commedia dell' arte-Figuren. Auf diesen Zusammenhang von Instrument und Dramaturgie wird der Theaterbesucher in der zweiten [...] Fassung des Werks (1916) – innerhalb der nun neu ausgearbeiteten Vorspielszene – schon bald und unüberhörbar aufmerksam gemacht.« (Schlötterer b 1 f.) In den bei der ersten Fassung in den *Bürger als Edelmann* eingeschobenen Musiknummern schweigt das Harmonium wohl auch aus diesem Grund.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Werken verlangt Strauss in seiner *Ariadne* ein ganz bestimmtes Harmonium, nämlich laut Partitur eines »aus der Fabrik Schiedmayer, Stuttgart«. <sup>59</sup> Aus einem Artikel von Kurt Hennig in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* von 1912/13 erfahren wir, dass ein *Meisterharmonium Dominator* dieser Firma gemeint ist. (vgl. Hennig 376 f.) In diesem Artikel, der aufgrund seiner Sprache und seiner Darstellungsweise wohl zu Propagandazwecken verfasst wurde, heißt es u. a. bezüglich der Strauss'schen Oper und ihrer Instrumentation:

*Wahrlich, Überraschungen bereitet Richard Strauss der Mitwelt! Als man die glutvolle Tonpoesie des Heldenlebens der Salome [!] zuerst miterleben durfte, hat wohl nicht einer seiner begeistertsten Parteigänger davon geträumt, dass eine "Ariadne auf Naxos" aus der Vorstellungswelt desselben Tonschöpfers hervorgehen würde. So eigenartig die ganze Struktur dieses zweifellos genialen Werkes ist [...] so viele Besonderheiten und feine Klangeffekte von neuer Prägung weist auch die Instrumentation auf in ihrem berückenden Esprit. Neben der Wiederbelebung des Kammerorchesters, das vornehmlich durch die schwache Besetzung der Streichinstrumente bedingt ist [6 Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli, 2 Kontrabässe], zieht der Komponist, in diesem Umfang*

---

<sup>59</sup>Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, Studienpartitur, Mainz 1916 ff., Besetzung des Orchesters

*wohl zum ersten Male in der höheren Kunstübung, die Tasteninstrumente zu überaus wichtiger Wirksamkeit heran. Das Klavier [...], die Celesta sind in dieser Partitur zu hervorragender Rolle berufen [...] Als Richard Strauss daran ging, die entsprechenden Orchesterfarben für den so reichen und zart schimmernden Glanz seiner Ariadne-Instrumentation zu suchen, musste er in seinem Bestreben, einmal ohne das Riesenaufgebot des modernsten Massenorchesters auszukommen, folgerichtig zu der Überlegung gelangen, dass nur ein Instrument mit mannigfaltigen, bisher unbekanntem Tonschattierungen und ausgiebigen, im praktischen Gebrauch schon in ihrer Wirksamkeit als tadelfrei erprobten technischen Hilfsmitteln und Neuerungen zur vorteilhaften Vervollständigung des von ihm angewandten Kammerorchesters genügen könne. Durch Generalmusikdirektor Max von Schillings war er nun auf ein Instrument aufmerksam geworden, das, äußerlich und in den Grundprinzipien seiner Konstruktion ein Harmonium, doch von einem solchen wesentlich verschieden ist und viel mehr als ein kleines, eigenartiges Orchester für sich angesehen werden muss. Dieses Instrument bot ihm, was er suchte: einen Klang, der mit den einzelnen charakteristischen Abtönungen der Holzbläser und Streicher gut verschmilzt, ja sogar, was bisher als unmöglich gelten konnte, mit Posaunen und Hörnern eine makellose Verbindung eingeht, die künstlerischen Anforderungen entspricht. Dieses Instrument ist das Meisterharmonium "Dominador" der "Schiedmayer-Pianofortefabrik" in Stuttgart. Seine geistigen Väter sind der Berliner Orgelvirtuos Paul Schmidt [...] und der Konstrukteur der Schiedmayer-Werke, Gustav Fritsche. (Hennig 376)*

Laut dieser Darstellung hatte also Strauss bei der Instrumentation seiner *Ariadne* die Klangmöglichkeiten des Meisterharmoniums *Dominador* im Auge, was auch von Sandra Zydek angenommen wird. (Zydek 202) Dies ist insofern aber unwahrscheinlich, als die Komposition der *Ariadne* im Mai 1911 begonnen wurde, die Partitur Anfang Jänner schon zur Hälfte fertig und am 22. Juli 1912 abgeschlossen war. (Asow II, 531) Der einzige Hinweis, der jedoch zwischen Richard Strauss und dem *Dominador* einen Zusammenhang herstellt, ist ein Brief vom 19. 4. 1912 vom Stuttgarter GMD Max von Schillings an Richard

Strauss, in dem es nach der Diskussion von Terminfragen ganz knapp heißt: »*Ist es Dir recht, wenn ich veranlasse, dass die Fa. Schiedmayer durch ihren 1. Harmoniumspezialisten die Stimme für das Musterinstrument einrichten lässt?*« (Schlötterer a 163) Und auf diese Anfrage Schillings' ist nicht einmal eine schriftliche Antwort dokumentiert. Es stellen sich also folgende Fragen:

- Wird ein Komponist ein Werk, das zum fraglichen Zeitpunkt mit Sicherheit zu drei Vierteln fertig instrumentiert ist, nur durch die Kenntnis eines neuen Harmoniums noch ändern, bzw. würde dies den noch unfertigen Teil beeinflussen?
- Haben Strauss und Schillings den "Dominator" überhaupt gekannt; es wird nur vom *Musterinstrument* der Fa. Schiedmayer gesprochen.
- War für Strauss der Typ des Harmoniums tatsächlich so wichtig, besonders wenn man bedenkt, dass er dieser Frage nicht eine Zeile in dem sonst so ausführlichen Briefwechsel mit Schillings widmet?

Der Verdacht liegt nahe, Strauss habe nicht wirklich gewusst, für welches Instrument er seine Oper bearbeiten lässt. Es scheint so gewesen zu sein, wie es auch Reinhold Schlötterer vermutet: »*Strauss vertraute die Harmoniumstimme dem 1. Spezialisten der Fa. Schiedmayer, Paul Schmidt, an, damit war zugleich die Entscheidung für den dort entwickelten Instrumententyp "Dominator" gefallen [...]*« (Schlötterer b 3)

Im übrigen spielte der schon mehrmals genannte Paul Schmidt bei der Uraufführung den Harmoniumpart, was auf dem Theaterzettel eigens vermerkt wurde. (vgl. Asow II, 550 ff.) Wie kam es aber tatsächlich zur Verwendung des *Dominator* und in weiterer Folge zu der Darstellung von Hennig? Dazu bedarf es einiger kurzer Bemerkungen über die Situation des Stuttgarter Hoftheaters um 1912: (vgl. Detig 185 ff.)

Das königliche Hoftheater Stuttgart war 1902 abgebrannt, und seit diesem Zeitpunkt musste man sich zehn Jahre lang mit einem Interimbau begnügen, der nur wenigen Musikern Platz bot. Deshalb schrieb man 1908 einen Wettbewerb für eine neue großzügige Theateranlage aus: ein *Großes Haus* (für Musiktheater und Schauspiel) und ein *Kleines Haus* (für Kammerspiele). Den Wettbewerb gewann der Architekt Max Littmann. Zur selben Zeit festigte

gerade Max von Schillings seine Stellung als »unumstrittener Herrscher des Stuttgarter Musiklebens« (Detig). Als Theaterlaie nach Stuttgart gekommen, machte er in der Provinzstadt eine Karriere, die ihm nicht nur einen königlichen Adelstitel einbrachte, sondern auch Einfluss auf die Gestaltung des neuen Theaters. Dieses wurde am 14. September 1912 mit einem großen Festakt eingeweiht. Was den Feierlichkeiten aber noch fehlte, war »ein Ereignis, mit dem man auch über die Landesgrenzen auf sich aufmerksam machen konnte«. (Detig 195 f.) Und dieses Ereignis sollte ein Uraufführung einer Oper von Richard Strauss sein! Christian Detig beschreibt das Vorhaben und die Stimmung, welche bei den Beteiligten herrschte, folgendermaßen: »Das war ein fast schon verwegenes Vorhaben: Der erfolgreichste deutsche Opernkomponist sollte sein neuestes Werk nicht in Berlin, Wien oder Dresden, sondern im kleinen Stuttgart, mitten im schwäbischen Ländle uraufführen.« (ebd.) Deshalb traf sich Schillings im Februar 1912 (die Partitur war zu diesem Zeitpunkt schon weiter als zur Hälfte fertig!), mit allen Vollmachten der Königlichen Intendanz ausgestattet, mit seinem Freund Richard Strauss in St. Moritz. Aus dem Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal erfahren wir, dass letzterer von den neuen Plänen gar nicht begeistert schien, doch standen in den Opernmetropolen nur die Großen Häuser zur Verfügung, was, so Strauss an Hofmannsthal, den »Selbstmord« für das Stück bedeutet hätte. (nach Detig 196)<sup>60</sup> Ja, mehr noch, Strauss hoffte »durch Putlitz' Einsicht und Schillings' Entgegenkommen eine Gelegenheit, wie nie zuvor mehr zu einer wirklichen Musteraufführung«. (ebd. 165)<sup>61</sup> So war das Unternehmen 'Ariadne' von Anfang an ein »Geschäft auf Gegenseitigkeit [Detig]: Strauss beehrte Stuttgart mit seinem neuesten Werk, im Gegenzug wurden alle seine Bedingungen akzeptiert, obwohl diese nur schwer anzunehmen waren. Die Aufführung sollte mit Berliner Ensemble bestritten werden [...] Außerdem wurden die Streicher eigens mit alten italienischen« Instrumenten ausgestattet [...] und natürlich wollte Strauss selbst dirigieren.« (Detig 195 f.)

Dies führte, wie man sich leicht ausmalen kann, zu großem Unmut beim Stuttgarter En-

---

<sup>60</sup>Dass die Ariadne seit Jahrzehnten in allen großen Häusern regelmäßig gespielt wird, scheint heute niemanden mehr zu stören...

<sup>61</sup> Baron von Putlitz war zu dieser Zeit Königlicher Generalintendant in Stuttgart (vgl. Asow II, 550)

semble, doch »Schillings erwies sich als willfähriger Erfüllungsgehilfe. Er leitete die fast 50 Proben, verhandelte Honorare und Verträge, versuchte zu vermitteln zwischen der Intendanz, dem Ensemble und den immer weiter gehenden Forderungen Strauss'. Viel zu vermitteln allerdings gab es nicht. Strauss diktierte seine Wünsche, Schillings erfüllte sie.« (Detig 197)

Dass dieses Vorhaben auch immense Summen verschlungen haben muss, ist nicht verwunderlich; die Abrechnungen wurden aus Furcht vor einem Skandal sogar eine Zeit lang unter Verschluss gehalten. (vgl. Detig 198) Sicherlich war man in dieser Situation dankbar für jede Art finanzieller Hilfe, und so liegt der Verdacht nahe, dass die renommierte Stuttgarter Harmoniumfabrik Schiedmayer in diesem Wissen dem Hoftheater ihre Unterstützung anbot; dass sie selbst dabei auch reichlich zu profitieren verstand, soll im folgenden Einschub dargestellt werden.<sup>62</sup>

### Einschub:

#### Das Meisterharmonium "Dominator" und Paul Schmidt

Der Name Schiedmayer war zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwar in Stuttgart selbst eines der wichtigsten musikalischen Aushängeschilder (vgl. Detig 185), auf dem deutschen und internationalen Harmoniummarkt schien er aber von der immer stärker werdenden Konkurrenz des Harmoniumhauses Carl Simon aus Berlin bedroht zu werden.<sup>63</sup> Zu dieser Zeit begann nämlich der Betrieb, der bis dahin lediglich als *Carl Simon Musikverlag* existierte, durch Eintritt von Carl Simons Sohn Willy in das väterliche Geschäft, sich immer mehr dem Handel von Harmoniums zuzuwenden. Im Prachtkatalog des Hauses, der 1911 zur Eröffnung der neuen Geschäftslokalitäten in der Berliner Steglitzerstraße herauskam, heißt es u. a.:

---

<sup>62</sup>Diese Darstellung will versuchen, die Situation möglichst authentisch zu schildern und die Stimmung in den Harmoniumkreisen dieser Zeit einzufangen. Aus diesen Gründen ist der Einschub relativ umfangreich und verwendet so viele Originalzitate wie möglich.

<sup>63</sup>über die Geschichte des Hauses informieren Ord-Hume S. 172 und Ahrens/Klinke S. 234 f.

*Durch das Eintreten einer jungen Kraft in der Person des jetzigen Chefs, des Herrn Willy Simon [1899, vgl. Har 8, 122], dessen Hauptinteresse sich dem Harmonium-Geschäft zuwandte, kam eine Wandlung, die unserem Hause auch auf dem Gebiet des Harmonium-Instrumenten-Handels eine führende Stellung brachte. – Ist es das Verdienst des Herrn Carl Simon [...] eine moderne Harmonium-Literatur geschaffen zu haben, die in ihrer Reichhaltigkeit unerreichbar dasteht<sup>64</sup>, so war es dem Sohne vergönnt, auf seinen Reisen im In- und Ausland das Beste im Harmoniumbau kennen zu lernen und die schönsten Werke ausländischer, namentlich französischer und belgischer Konstruktion nach Deutschland zu bringen. – Die von unserer Firma ausgehende Einführung des Kunstharmoniums in Deutschland erschloß dem deutschen Harmoniumbau neue Wege, und es muss das Verdienst unseres Hauses bleiben, den ersten und kräftigsten Anstoß zu den allenthalben bemerkbar werdenden Bestrebungen, moderne, dem Kunstharmonium ähnliche Werke zu bauen, gegeben zu haben. (Simon Prachtkatalog 11 f.)*

Anschließend wird noch auf die Alleinvertretung der beiden Firmen Johannes Titz, Löwenberg/Schlesien und der Firma H. Balthasar-Florence, Namur/Belgien hingewiesen. – So hat also die Firma Simon das Kunstharmonium in Deutschland eingeführt? Willy Simon berichtet 1929 in der Zeitschrift *Der Harmoniumfreund* (Hf 2, 50 f.)

*1900 Erstes Mustel-Kunstharmoniumkonzert in Berlin im Bechstein-Saal. Herr Alphonse Mustel, der Enkel des Erfinders der Doppelexpression Victor Mustel, aus Paris [...] veranstaltete am 4. Februar 1900 [...] sein erstes Berliner Konzert, in welchem er die Mustel-Kunstharmoniums mit und ohne Célesta künstlerisch vorführte. Die Veranstaltung dieses Konzertes übernahm die Firma Carl Simon in Berlin, die auch die alleinige Vertretung der Mustel-Kunstharmoniums für Deutschland besaß.<sup>65</sup> Herr Willy Simon [...] hatte drei*

---

<sup>64</sup>Carl Simon regte Komponisten wie August Reinhard und Sigfrid Karg-Elert zur Komposition von Harmoniummusik an, welche er in seiner *Collection* dann vertrieb. (vgl. Hf 1, 2f.)

<sup>65</sup>Wie, weshalb und wann es zur Auflösung dieser Alleinvertretung kam, konnte leider nicht eruiert werden.

*Jahre vorher diese Mustel-Kunsthharmoniums in Paris gründlichst kennen gelernt und eine persönliche Freundschaft verband ihn mit dem Kunsthharmonium-Virtuosen Alphonse Mustel [...] Nie hatte ein Harmonium-Konzert einen stärkeren Erfolg und begeistertere Presse-Urteile zu verzeichnen, als dieses Kunsthharmonium-Konzert in Berlin. Spaltenlange Besprechungen über Künstler und Kunsthharmonium brachten die großen Tageszeitungen und Musik-Zeitschriften. Das Kunsthharmonium hatte seinen Siegeslauf in Deutschland begonnen. [...]*

Weitere Konzerte von Alphonse Mustel, teilweise auch im Duo mit Joseph Bizet (zwei Kunsthharmoniums) folgten am 23. 2. 1900 in Leipzig, am 30. 1. 1901 in Berlin, dann zwischen 1901 und 1903 weitere 17 Konzerte in verschiedenen deutschen Städten. (vgl. Hf 2, 65) Allmählich bildeten sich auch in Deutschland selbst Spieler dieses Kunsthharmoniums heran, wovon die Zeitschrift *Das Harmonium* immer wieder berichtet. Schon am 21. September 1900 waren beim ersten Vereinsabend des damals neugegründeten *Vereins der Harmoniumfreunde Berlin* zwei Stücke für das Mustel-Harmonium zu hören. – Es spielte kein anderer als Paul Schmidt! (Har 0 = Jg. 1900/01, 14) Dass dieses Instrument damals eine Neuheit für das Berliner Fachpublikum gewesen sein muss,<sup>66</sup> bezeugen die vielen Berichte in den Fachzeitschriften. (z. B. Har 0, 19 ff.) Diese Besprechungen waren gewöhnlich auch mit Werbeabsichten verbunden, so auch beim genannten Artikel. Und immer wieder taucht der Name Paul Schmidt auf. Mit ihm am Mustel-Harmonium sind neben dem oben bereits erwähnten Auftritt Konzerte am 3. 10. 1902 (Har 2, 14) und am 9. 11. 1902 (Har 2, 31) belegt. Am 14. Oktober 1904 tritt Schmidt jedoch zum ersten Mal mit einem "Meisterharmonium" an die Öffentlichkeit, welches von der Firma Kaim und Fritsche stammte (die Firma sollte aber alsbald von Schiedmayer übernommen werden, und Gustav

---

Bei der Berliner Musik-Fachausstellung 1906 vertrat Simon auf jeden Fall bereits ausschließlich die Firmen Titz, Balthasar-Florence und Hildebrandt (letztere nur für Berlin und Umgebung).

<sup>66</sup>Das Mustel-Harmonium existierte aber bereits viel länger; schon um 1880 war ein Entwicklungsstand erreicht, dem nur mehr winzige Änderungen oder Erweiterungen folgten (z. B. die *Harpe éolienne* im Diskant oder die *Contrebasse* in der linken Hälfte). Die Celesta allerdings kam erst 1889 zum Harmonium dazu. [Eine ausführliche chronologische Darstellung findet sich in Mustel 1, 60 ff. und im Katalog Mustel G-1910, 3]

Fritsche sollte dort den Posten eines Chefkonstruktors erhalten), wie wir noch berichten werden. Im *Harmonium* (Har 3, 57 f.) lesen wir über dieses Konzert:

*Über das von Herrn Paul Schmidt auf dem Instrument der Firma Gebr. Kaim und Fritsche (Kirchheim-Stuttgart) am 14. Oktober veranstaltete Konzert schreibt die "Vossische Zeitung" (22. Oktober [1904]): "In den Bismarcksäulen wurde am Dienstag durch Herrn Paul Schmidt das "Deutsche Meisterharmonium" der Firma Kaim & Fritsche vorgeführt. Es handelt sich um ein Instrument, das im Wesentlichen auf den Prinzipien Mustels beruht: es arbeitet mit Druckwind, Prolongement [...], einer Célesta von fünf Oktaven, bestehend aus einer Klaviatur von Stahlplatten, die durch Hammermechanik betrieben wird und harfenartige Töne liefert,<sup>67</sup> und endlich der sogenannten "doppelten Expression", Mustels bekannter Erfindung [...] Wie das Mustel vermittelt das "Deutsche Meisterharmonium" durchaus polychrome Klangmischungen, die vom Orchester mehr haben als von der Orgel. [...]*

Schon hier also die Anspielung auf das *orchestrale Spiel*, das später zum "Markenzeichen" Schmidts werden und zu erheblichen Meinungsverschiedenheiten mit dem "Harmoniumpapst" Sigfrid Karg-Elert führen sollte. In einer der nächsten Nummern des *Harmonium* folgt eine ausführliche Beschreibung des Kaim & Fritsche-Harmoniums, in der zu lesen ist:

*Nun haben wir bereits seit längerer Zeit ein deutsches Fabrikat nach französischem Double expression-System. Was Herr Alphonse Mustel hier in Deutschland erstrebt, hat der frühere Orgelbaumeister Gustav Fritsche nach rastloser Tätigkeit und vielen Versuchen zu Stande gebracht und bringt im Verein mit der Kirchheimer Pianofortefabrik Kaim und Sohn ein deutsches Erzeugnis dieses als Kunsthharmonium bekannten Systems auf den Markt. Es handelt sich nicht, wie vielfach angenommen wurde, lediglich um eine Kopie des Mustel-Harmoniums, sondern um das Produkt eines, durch das französi-*

---

<sup>67</sup>Schon damals hatte demnach das Instrument von Fritsche eine 5oktavige Celesta, was bei Mustel nie gebaut wurde, und was schließlich das besondere Merkmal der Schiedmayer'schen Celesten werden sollte; darüber noch weiter unten mehr

*sche Vorbild zwar befruchteten, jedoch aus eigener Intelligenz und Erfahrung entstammenden, sowie durch sorgfältiges Experimentieren befestigten Könnens.* (Har 3, 83)

Die Tatsache, dass die Kunstharmoniums zunächst nur durch Mustel, einen Franzosen, hergestellt wurden, schien den Berliner Harmoniuminteressierten nicht sonderlich gefallen zu haben. Schon bei der Vereinsversammlung des *Vereins der Harmoniumfreunde zu Berlin* am 1. November 1901 verlas Schatzmeister Bülow einen Brief des Harmoniumfabrikanten Schiedmayer, in dem letzterer sich darüber beklagt, dass »in den Vortragsabenden bisher ausschließlich ausländische Fabrikate benutzt worden seinen«. (Har 1, 13) In dem Schreiben heißt es weiter, die Firma Carl Simon Musikverlag, welche zu diesem Zeitpunkt sowohl die Vertretung für Schiedmayer als auch für Mustel inne hatte, habe »es stets vorgezogen, dem Verein ein Mustel-Harmonium zu stellen, obwohl es doch ebenso gut möglich gewesen sei, dass der betreffende Spieler [gemeint ist höchstwahrscheinlich Paul Schmidt!] sich eines Schiedmayer-Harmoniums hätte bedienen können.« Carl Simon entgegnete darauf in der nächsten Nummer: »Nach meinen Erfahrungen aber wäre es schwer, einen jungen Künstler, der von dem Mustel-Celesta-Harmonium begeistert, in gleicher Weise für andere Instrumente zu interessieren. [...] Die deutschen Harmoniumfabrikanten sollten sich an Mustel ein Beispiel nehmen, wenn es auch zu bedauern ist, dass ein Ausländer den Deutschen den richtigen Weg zur Einführung zeigen muss. [...]« (Har 1, 32 ff.)<sup>68</sup> Und die Redaktion ergänzt hinsichtlich des »betreffenden Herrn«, der sich »geweigert hat, auf einem Schiedmayer-Harmonium zu spielen«: »Gespielt hat der betreffende Herr jüngst auch auf anderen Fabrikaten, als es galt, an einem Abend der Internationalen Musikgesellschaft solche neben dem Mustel-Harmonium vorzuführen.« (ebd.) Dass es sich bei diesem *betreffenden Herrn* um Paul Schmidt gehandelt haben muss, beweist auch eine Konzertvorschau in der Märznummer desselben Jahrganges, wo Schmidt als »der bekannte Mustel-Spieler« angekündigt wird. (Har 1, 68) War der Umstieg auf das Kaim & Fritsche-Harmonium eine späte Reaktion auf diese Missstimmungen? Und wird in dem weiter oben zitierten Artikel, der nachdrücklich betont, dass Fritsche das Mustel-Harmonium nicht einfach nur nachgebaut habe, schon auf die Verkaufsstrategie Simons Bezug genommen, der zur selben Zeit

---

<sup>68</sup>Hier auch die Belegstelle, dass Simon Vertreter für beide genannten Firmen war.

die Instrumente der Firma Titz lancierte, welche exakte Kopien von Mustel sind?<sup>69</sup>

So spielte wohl Patriotismus auf dem Harmoniummarkt eine entscheidende und folgenreiche Rolle. In dem Artikel im *Harmonium* 3, S. 83 ff. heißt es weiter über das Meisterharmonium: »Fritsche bietet uns mehr als Mustel. Er [...] arbeitet Hand in Hand mit dem Künstler. [Dass Alphonse Mustel selbst Harmoniumspieler und -komponist war, dürfte dem Autor Walter Lückhoff entgangen sein.] Der den Berlinern sehr bekannte Harmoniumvirtuos Paul Schmidt, einer der besten Harmoniumspieler Deutschlands, der seiner Zeit auf dem Mustelharmonium spielte und in diesem System die reichsten Erfahrungen besitzt, hat einen nicht unwesentlichen Anteil an der Entwicklung des Kaim und Fritsche-Harmoniums.« Anschließend wird ausführlich der technische Aufbau des Instrumentes beschrieben, dem sich die Frage anschließt: »Was hat Fritsche neues geschaffen?« (ebd.) Auf diese Frage wird auch sogleich Antwort gegeben: Es beginnt mit einem neuen System der Doppelexpression, welches am 2. Oktober 1903 patentiert wurde. (vgl. ZfIb 24. Jg., 949) Weiters ist der doppelte Tastenfall zu nennen, der es ermöglicht, durch mehr oder weniger tiefen Tastendruck entweder nur die hinteren Spiele alleine oder die vorderen und hinteren gemeinsam zu bespielen. Dadurch lassen sich einzelne Töne herausheben.<sup>70</sup> Daneben hat

---

<sup>69</sup>Im *Harmoniumfreund* wird der Werdegang der Firma Titz ausführlich besprochen: Es wird berichtet, Titz habe zufällig auf einem schlesischen Rittergut ein Mustel-Harmonium zu sehen bekommen. »Johannes Titz besah sich das Instrument eingehend in allen Teilen und erklärte dann dem völlig überraschten Eigentümer in aller Seelenruhe, ein solches Instrument getraue er sich auch, ja sogar zum mindesten gleichwertig, zu bauen.« (Hf 1, 155 f.) Nach diesem Vorfall kam es zu Gesprächen zwischen Titz und Willy Simon, welche damit endeten, dass Titz von Simon ein Mustel Kunstharmonium zur Verfügung bekam, das er sogleich nachzubauen begann »[...] und nach etwa vierzehn Monaten wurde in Berlin durch den Harmoniumkünstler Carl Stabernack das erste Titz-Kunstharmonium einer erlesenen Gemeinde Sachverständiger vorgespielt. Das Urteil ging dahin, dass das neue Kunstharmonium den französischen Instrumenten in keiner Weise nachstehe, es vielmehr in manchen Punkten übertreffe.« (ebd.) Schließlich kam es zum Vertragsabschluss zwischen Titz und Simon und zur Alleinvertretung durch das Harmoniumhaus Simon. Am 10. September 1905 wurde das Instrument von Carl Stabernack schließlich erstmals bei einem Konzert in Löwenberg/Schlesien der Öffentlichkeit vorgestellt. (Hf 2; 66) Dass Simons kaufmännischer Schachzug, das Instrument von Mustel einfach von einem deutschen Harmoniumbauer kopieren zu lassen nicht nur positive Stimmung hervorrief, beweist die Zeitschrift *Das Harmonium*. (Har 5, 103)

<sup>70</sup>mehr darüber bei Schmidt 1, 56-63 und in KdR 1, 330-335

das Instrument getrennte Einschaltung des 16'- und 2'-Registers in der Basshälfte für die unterste Oktave. Dadurch lassen sich Orgelpunkte halten (Prolongement: 16'), während in derselben Manualhälfte beispielsweise der 2' in einer höheren Oktav solistisch eingesetzt wird.<sup>71</sup> Schließlich wird nochmals auf die 5oktavige Celesta hingewiesen.

So positiv die Aufnahme des Meisterharmoniums in der Zeitschrift *Das Harmonium* auch war, in der Zeitschrift für Instrumentenbau kamen Paul Schmidt und Gustav Fritsche nicht so glücklich davon. In einem kurzen Artikel beschreibt dort Schmidt das Meisterharmonium und die Situation des deutschen Harmoniummarktes und urteilt recht abfällig über die Saugwindharmoniums (*»Saugwindinstrumente fürs Haus oder französische Kunstinstrumente für den Konzertsaal«*). (ZfIB 24. Jg., 89) Sogleich musste er sich in einer Entgegnung von den beiden Vorsitzenden des *Vereins deutscher Harmoniumfabrikanten*, Theodor Mannborg und Ernst Hinkel (beides primär Konstrukteure von Saugwindharmoniums, welche aber auch Versuche mit dem Kunstharmonium machten), denen er auch vorgeworfen hatte, *»ins Blaue hinein«* zu experimentieren, anhören:

*Herrn Paul Schmidt, den wir sonst immer als gewandten Harmoniumspieler des Druckwindsystems schätzten, kann nur geraten werden, sich erst über die heutigen Errungenschaften der deutschen Harmonium-Industrie zu informieren, und sich von einem Fachmanne eingehend belehren zu lassen, ehe er die überaus kühne Behauptung von einem "Experimentieren ins Blaue hinein" in die Welt hinausruft. Das beweist nur, dass der Herr von dem stillen, zielbewußten Schaffen mancher unserer Harmonium-Baumeister keine Ahnung hat, es ist aber auch von einem Laien nicht zu verlangen.* (ZfIB 24. Jg., 122)

Hatte die Firma Kaim und Fritsche 1904 sich euphorisch dem Publikum mit ihrem Meisterharmonium präsentiert, so lesen wir in der Zeitschrift *Das Harmonium* im Jänner 1905 eine lapidare Notiz:

*Wie uns die Firma Kaim & Sohn in Kirchheim und Schiedmayer, Pianofortefabrik in Stuttgart mitteilen, ist die Firma Gebr. Kaim & Fritsche, "Erste deutsche Meisterharmoniumfabrik", Kirchheim am 1. Januar 1905 in den Be-*

---

<sup>71</sup>vgl. dazu KdR 1, 335 f. und Schmidt 1, 48

*sitz der Firma Schiedmayer Pianofortefabrik, übergegangen. Die ganze Fabrikation wurde mit dem Stuttgarter Etablissement vereinigt und es erhielt Herr Gustav Fritsche die Stelle als erster technischer Leiter der Harmonium-Abteilung der Stuttgarter Firma. Die Firma Gebr Kaim & Fritsche hat somit aufgehört zu bestehen.*<sup>72</sup> (Har 4, 14)

Ob diese Fusion aus finanziellen Nöten der Firma Kaim und Fritsche heraus zustande gekommen ist, oder umgekehrt die Firma Schiedmayer endlich eine Möglichkeit witterte, auf dem Harmoniummarkt neben der immer stärker werdenden Konkurrenz aus Berlin bestehen zu können und deshalb Kaim und Fritsche ein großzügiges Angebot gemacht hatte, kann nicht gesagt werden. Tatsache ist, das Schmidt bereits im April 1905 in München konzertierte, um dabei »*ein neues Instrument, Schiedmayers Meister-Harmonium mit Celesta vorzuführen*«, wie es in einer Rezension der *Münchener Neuesten Nachrichten* heißt. (nach Har 4, 74) Die Rezensionen dieses Konzertes waren allerdings nicht nur positiv; besonders wurde auf die teilweise unglücklich gewählten Bearbeitungen hingewiesen<sup>73</sup>, und dass derartige Instrumente »*nur allzugerne zu unkünstlerischen Klangspielereien*« verleiten würden. (ebd.) Dafür wurde es im Harmonium anlässlich der Berliner Musik-Fachausstellung 1906 als das »*größte Phänomen auf dem Gebiet des Druckwind-Harmoniums*« gelobt. (Har 5, 104) Zu diesem Zeitpunkt hatte es wieder neue Zutaten in Disposition und Ausführung. Und der Bericht einer Vorführung des Meisterharmoniums für den Berliner Harmoniumverein am 17. 10. 1906 stimmt in dieses Lob gleichermaßen ein. (Har 5, 168 f.) Dagegen musste Schmidt für ein Konzert am 18. November 1906 wieder herbe Kritik einstecken; es wurde ihm vorgehalten, ausschließlich Bearbeitungen zu spielen (ausgesucht nach den möglichen Klangeffekten, welche die Stücke am Harmonium zu bieten hätten) und auf den reichen Schatz an Originalmusik völlig zu verzichten. (Har 6, 10 f.)

---

<sup>72</sup>Die Firma Kaim begann allerdings recht bald wieder, eigenständig Harmoniums herzustellen; dies sollte sie bis 1919 fortsetzen. (Ahrens/Klinke 223)

<sup>73</sup>Der Umstand, dass Schmidt fast ausschließlich Bearbeitungen spielte (und selbst hierbei sich auf eine Handvoll Stücke beschränkte, die in den meisten seiner Konzerte auftauchten) sollte in den weiteren Jahren der Hauptangriffspunkt seiner Gegner sein.

Während es zwischen 1907 und 1909 etwas stiller um Paul Schmidt wurde, kommt er ab 1910 faktisch in jeder Nummer des *Harmonium* ausführlich vor. Trotzdem wurde Schmidt, v. a. von den Parteigängern des "Lagers" Carl Simon, nicht besonders geschätzt, was eine Rezension über ein Schmidt'sches Konzert beweist, die Sigfrid Karg-Elert selbst für die *Leipziger Neuesten Nachrichten* verfasste:

*Die an sich hochehrwürdige und interessante Vorführung eines sogenannten Meisterharmoniums (ein etwas bombastisch klingender Name!) gab dem Konzert ein eigentümliches Gepräge. Noch vor Jahren wurde der Künstler [gemeint ist wohl ein Künstler schlechthin], der mit ehrlichster Überzeugung für die Harmoniumkunst kämpfte, von Seiten der "Fachmusiker" zum weitaus größten Teil verhöhnt oder mindestens gering geschätzt. Schwer war der Kampf, dem Harmonium den Konzertsaal zu erobern und dem prächtigen Instrument das Ansehen zu verschaffen, das ihm von Rechts wegen zukommt. Die großen und zahlreichen Erfolge aus allerjüngster Zeit, die das moderne Kunstharmonium in allen größeren Städten des In- und Auslandes errang, zeigen, dass das Vorurteil gegen das neue Instrument [...] völlig im Schwinden begriffen ist. Herr Schmidt zeigte sich als ein technisch reifer (doch nicht untadeliger) Spieler, dem es leider an geläutertem Geschmack fehlt - ich denke an die hochgradig-unschönen, stampfenden Expressionstritte, an die übertriebenen Tremoli und Vibrati, an die völlig deplazierte Celesta in Chopins Trauermarsch [...] und endlich an die ganze, höchst anfechtbare Aufstellung des Harmoniumprogrammes. Es ist eine Geschmacklosigkeit erster Güte, mit Klavier- und Orgelfragmenten für Harmoniumkunst Propaganda machen zu wollen. Das überlasse man Dilettanten in ihren vier Wänden. [...] Man soll doch nicht nur Laien und anspruchslosen Musikliebhabern imponieren wollen, sondern (und das vor allen Dingen!) ernsteren, ästhetisch gebildeten Musikfreunden und Musikern etwas Kunst bringen. [...] (Har 8, 11)<sup>74</sup>*

---

<sup>74</sup> Eine Rezension desselben Konzertes durch den (an sich) neutralen Chefredakteur der Zeitschrift, Walter Lückhoff, hat einen ähnlichen Inhalt.

Und auch eine Entgegnung Schmidts, er habe bei diesem Konzert nicht ausschließlich Bearbeitungen gespielt, sollte in einer Berichtigung der Redaktion das vernichtende Urteil über ihn kaum aufheben:

*Im übrigen ist die eingangs berichtigte Tatsache [dass auch zwei Originalkompositionen vorgetragen wurden] nicht geeignet, unser Urteil im wesentlichen zu ändern. Wir haben [...] in erster Linie das ins Auge zu fassen, was man kurz als spezifische Harmoniumkunst bezeichnen kann. – Es lag in unserer Absicht, anhand dieses Falles uns näher auszusprechen über die "Harmoniumkunst" und ihre einwandfreie öffentliche Vertretung [...]* (Har 8, 60)

Der Hegemoniestreit in der deutschen Harmoniumszene kam um das Jahr 1911 zu seinem Höhepunkt, denn in diesem Jahr, begann man "schwerere Geschütze" aufzufahren:

In der März-Ausgabe 1910 der Zeitschrift *Das Harmonium* ist unter der Rubrik "Vermischtes" folgende Notiz zu lesen.<sup>75</sup>

*Kurz vor Drucklegung kam aus Berlin die hochinteressante Nachricht, dass Herr Willy Simon, der Inhaber der Firma Carl Simon Harmoniumhaus, in Berlin einen "Harmonium-Saal" bauen wird. Zu diesem Zwecke hat Herr S. das Haus Steglitzerstraße 35 erworben, das den Bedürfnissen der Firma entsprechend umgebaut werden soll, um neben dem "Harmoniumsaal" das Ladensortiment, die Instrumentenabteilung, Reparaturwerkstatt und das Lager der Firma C. S. Musikverlag aufzunehmen. Es dürfte ohne Zweifel sein, dass die Errichtung des "Harmonium-Saales" dem Harmonium viel nützen wird. [...]* (Har 8, 44)

Die Firma Schiedmayer konterte in der Oktober-Nummer desselben Jahrganges:

*Die Firma Schiedmayer-Pianofortefabrik, K. K. Hoflieferanten, Stuttgart, hat*

---

<sup>75</sup>Über die Eröffnung des Saales näheres auf S. 11. Arnold Schönberg veranstaltete in diesem Saal am 4. 2. 1912 eine Matinee mit eigenen Werken, bei der u. a. auch die *Herzgewächse* op. 20 für hohen Sopran, Harfe, Celesta und Harmonium, hätten uraufgeführt werden sollen. Diverse Quellen geben uns ein detailliertes Bild von den Vorbereitungen dieser Uraufführung, welche schließlich durch eine kurzfristige Absage der Sopranistin nicht zustande kam. Vgl. Schönberg-GA VI/B/24, 12 ff. und Hough a 34 ff.

*die Verkaufsräume ihrer Berliner Filiale nach Potsdamer Straße 27b verlegt, wo ihr zur Vorführung ihrer Flügel, Pianinos, Meisterharmonium und Selbstspieler ein größerer Musiksaal zur Verfügung steht. (Har 8, 154)*

Und parallel dazu ging die Polemik um Paul Schmidt unvermindert weiter, der sich scheinbar zaghaft auch Originalwerken zugewandt hat<sup>76</sup>. *Das Harmonium* schreibt dazu in der Ausgabe Januar 1911:

*Der Liederabend von Grete Henschel-Schesmer war bemerkenswert durch die Mitwirkung des Herrn Paul Schmidt, welcher auf dem Meisterharmonium von Schiedmayer einige Harmoniumkompositionen von Kurt Hennig vortrug. Nach den Beurteilungen verschiedener Berliner Blätter begegnete der Komponist lebhaftem Widerspruch: auch wurde die Ansicht ausgesprochen, dass seine Originalwerke für das Harmonium der Eigenart des letzteren wenig entsprächen. So sehr einerseits begrüßt werden muss, dass sich Herr Schmidt Originalkompositionen widmet und so aner kennenswert es auch ist, dass er sich für einen noch unbekanntem Komponisten einsetzt, ohne sich in diesem löblichen Vorhaben durch Widersprüche aufhalten zu lassen, so muss es doch auch ausgesprochen werden, dass Herr Schmidt für das Harmonium im allgemeinen und im engeren Sinne für das von ihm bevorzugte Fabrikat nützlicher wirken würde, wenn er sein erfreuliches Interesse für Originalkompositionen auf die gedruckte Harmoniumliteratur ausdehnen würde. Das eingehendere Studium der Literatur [...] würde ihm zeigen, dass sich für eine wirksame Vorführung des Harmoniums und für die Interessierung auch musikalisch anspruchsvollerer Kreise hier eine Fülle von Möglichkeiten bietet. (Har 9, 11)*

In der Februar-Nummer der zitierten Zeitschrift sind die Urteile über das Haus Schiedmayer und seine Fabrikate dagegen überaus positiv. Es heißt dort u. a.:

*[...] Bekanntlich baut Schiedmayer als Spezialität unter der Bezeichnung*

---

<sup>76</sup>Der erwähnte Komponist verfasste 1912 in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* einen mehrseitigen Artikel, welcher die Vorzüge von Meisterharmonium und Parabrahmorgel hervorhebt, vgl. dazu Seite 53.

*Meisterharmonium einen vervollkommneten Typ des doppelexpressiven Druckwindharmoniums [...]*

*Ein Instrument wie das doppelexpressive Kunstharmonium verlangt an und für sich eine ausführliche Beschreibung, wenn es in seiner wesentlichen Bedeutung gewürdigt werden soll. Da das Meisterharmonium außerdem verschiedene Vervollkommnungen dieses Typs enthält, waren nähere Erläuterungen umso notwendiger. (Har 9, 24)*

Diese Erläuterungen finden an dieser Stelle auch zum Teil statt; besonders eingegangen wird auf die Doppelexpression.

Und nur wenige Seiten weiter wird zwar das Lob auf das Meisterharmonium fortgesetzt, aber auch die polemischen Kommentare über Paul Schmidt und sein Spiel, welche bisweilen auch eines ironischen Untertones nicht entbehrten. Anlässlich einer Matinee des *Vereins für Feuerbestattung* in Berlin ist zu lesen:

*Der Verein für Feuerbestattung veranstaltete am 5. Februar [1911] im Künstlerhause [in Berlin] ein Matinee, in der neben anderen Berliner Künstlern Herr Organist Paul Schmidt auf dem Meisterharmonium von Schiedmayer mitwirkte. Herrn Schmidts Repertoire, das im Laufe der Jahre wenig erhebliche Bereicherungen erfahren hat, schien ihm dem Gegenstand der Veranstaltung (Trauer, Feuerbestattung) sachgemäß angepaßt: er spielte neben dem Trauermarsch von Chopin den Feuerzauber aus der Walküre. – Da ja alles im Leben unter dem Gesetz der Entwicklung steht und dem Wechsel unterworfen ist, so wird man wohl annehmen können, dass dies auch auf den Künstler zutrifft, und der Maßstab für seine Entwicklung sein Repertoire ist. Wir wollen aber hierauf nicht näher eingehen und möchten nur betonen, dass diese Einförmigkeit durchaus nicht auf das Konto des vorzüglichen Instrumentes zu setzen ist. [...]* (Har 9, 28)

Ähnliche Rezensionen von anderen Konzerten sollten nicht ausbleiben.

Und ab dem Frühjahr 1911 beginnen sich die Ereignisse beinahe zu überschlagen: Zunächst

erscheint Sigfrid Karg-Elerts *Kunst des Registrierens*, ein dreiteilig geplantes Werk<sup>77</sup> über die Klangmöglichkeiten sämtlicher Harmoniumsysteme, wenig später veröffentlicht Paul Schmidt seine *Kunst des orchestralen Spiels*, eine dreibändige Harmoniumschule für sämtliche Harmoniumsysteme (man beachte die Ähnlichkeiten im Titel!), schließlich eröffnete im Oktober desselben Jahres die Firma Simon ihren Berliner Harmoniumsaal beinahe zeitgleich mit der Eröffnung des *Schiedmayersaales* in Breslau.

Der letzte dokumentierbare Schachzug in diesem Wettkampf um das Harmonium sollte von der Firma Schiedmayer getan werden: Es gelang ihr, dass Richard Strauss den Harmoniumpart in *Ariadne auf Naxos* zur Einrichtung durch Paul Schmidt freigab; und noch heute wird in den Partituren ein Instrument »aus der Fabrik Schiedmayer Stuttgart« verlangt. Doch besehen wir uns diese Ereignisse einzeln:

Die Zeitschrift *Der Harmoniumfreund* berichtet sowohl über die Erscheinung der *Kunst des Registrierens* von Karg-Elert als auch über Paul Schmidts Universalschule *Kunst des orchestralen Spiels*. Wir lesen dort:

*Bei allen Bewegungen und Reformbestrebungen gehört zu den notwendigsten Bedingungen des Gedeihens nicht nur die fortschreitende praktische Arbeit und Propaganda, es bedarf auch der Schaffung sicherer Fundamente in Form von Enzyklopädiën und Sammelwerken, welche die Errungenschaften der Entwicklung, sowie deren Gesetze und Grundlagen in umfassender Art behandelt, um durch ihren bleibenden wissenschaftlichen und dokumentarischen Wert der weiteren Entwicklung als Grundlage zu dienen. Alle Wissenschaften haben solche Enzyklopädiën, und soziale Bewegungen bedürfen ähnlicher Dokumente. Wir finden sie auch in dieser oder jener Form auf den verschiedenen Gebieten der musikalischen Kultur.*

---

<sup>77</sup>Das Werk erschien nicht auf einmal, sondern war für 35 bis 40 Lieferungen, mit Subskriptionsmöglichkeit, konzipiert. Tatsächlich erschienen sind nur zwei Teile, nämlich Teil 1 über das Druckwind- und Kunstharnonium und Teil 2 über das Saugwindharnonium. Der 3. Teil, mit Vergleichstabellen und einer Anleitung zum Umregistrieren von einem System zum anderen, war zwar laut Inhaltsverzeichnis geplant, zu seiner Fertigstellung ist es aus nicht näher bestimmbareren Gründen nie gekommen. (vgl. Har 9, 88)

*Für das Harmonium bestand bis jetzt nur ein derartiges Werk: "L'Orgue expressif ou Harmonium" von Alphonse Mustel. Trotzdem es eine technische Beschreibung des Baues, eingehende Behandlung der musikalischen Ausdrucksmittel und eine vollständige Schule des Harmoniumspieles enthält, hat es eingeschränkte Bedeutung, da es nur das Mustel-Harmonium [...] behandelt. [...]*

*Da ist es nun mit Freude zu begrüßen, dass Sigfrid Karg-Elert die Herausgabe seines Monumentalwerkes "Kunst des Registrierens" (bei Carl Simon, Musikverlag, Berlin) begonnen hat, welches in umfassendster Weise die Ausdrucksmittel des Harmoniums und deren künstlerisch richtige Verwendung behandelt. [...]*

*Bei Durchsicht der ersten Lieferungen [...] macht man die erfreuliche Wahrnehmung, dass das Werk bedeutend mehr bietet, als man in Hinblick auf den beabsichtigten Zweck erwarten konnte. Sie enthält nicht nur Anweisungen zum richtigen Registrieren, sondern ist ein Studienwerk von umfassendster Gründlichkeit, eine Enzyklopädie der Ausdrucksmittel des Harmoniums und deren künstlerischer Verwendung. Alle Systeme sollen gleiche Berücksichtigung finden. In einem glänzenden Stil verfasst und mit denkbar größter Sorgfalt und Gründlichkeit bearbeitet, führt dieses Werk in die Natur der einzelnen Elemente ein, aus denen sich das Typisch-Harmoniumgemäße zusammensetzt; es offenbart alle Geheimnisse und Finessen, die dem Harmoniumspieler in der Regel verborgen bleiben. Jede Nüance [!] ist belegt und erläutert mit Notenbeispielen [...]*

*Es ist auch die Leistung des Simonschen Verlages in höchstem Maße anzuerkennen, der das Werk in mustergültiger Weise ausgestattet hat. [...]* (Har 9, 181 f.)

Karg-Elert selbst scheint in seinem Werk sich auch ganz klar auf Paul Schmidt zu beziehen, der ja das Harmonium einzig als Instrument zur Imitation des Orchesters ansieht. Es heißt in der *Kunst des Registrierens*:

*Die einseitige Transkriptionspflege, wie sie jetzt leider von vielen Harmoniumkünstlern bei kleinem Repertoire mit großem Nachdruck und einer gewissen Ostentation betrieben wird, stellt sich als offenkundiger Hohn auf die gesamte "spezifische Harmoniumkunst", als laute Proklamation des vollständigen Bankrotts der Originalliteratur dar und degradiert das Harmonium heute zum (Orchester-)Imitationsinstrument [...] (KdR 1, 46, Anmerkung)*

Die Zeitschrift *Das Harmonium* nahm das Erscheinen der *Kunst des orchestralen Spiels*<sup>78</sup> von Paul Schmidt zunächst durchaus nicht ablehnend auf. Unmittelbar nach einer ersten Ankündigung von Karg-Elerts Werk steht unter der Rubrik "Musikalische Neuheiten" folgende neutrale Anzeige:

*Die Ereignisse auf unserem Gebiete scheinen aufeinanderzuplatzen. Wir können die interessante Mitteilung machen, dass Herr Paul Schmidt, der bekannte Virtuose auf dem Schiedmayer-Meisterharmonium, ein größeres literarisches Werk vollendet hat, welches, im Druck befindlich, bald erscheinen dürfte. Es heißt "Schule des orchestralen Harmoniumspieles" [sic!] und ist dadurch bemerkenswert, dass es allen drei Systemen (einfaches Drucksystem, Kunstharmonium und Saugwind-System) angepaßt wurde. Herr Schmidt, der ja in mancher Beziehung seine eigenen Wege geht, hat dieses Werk, das zunächst in drei Bänden herausgegeben wird, auf neupsychologischen Prinzipien aufgebaut und sucht das moderne Harmoniumspiel aus dem Orchester heraus zu erklären. Da er alle drei Systeme berücksichtigt, wird es interessant sein, zu beobachten, wie er den Verschiedenheiten gerecht wird. – Die Firma Schiedmayer lässt das Werk herstellen. (Har 9, 105)*

Eine weitere Erwähnung in der genannten Zeitschrift, etwa als Rezension o. ä., findet das

---

<sup>78</sup>Im ausführlichen Titel des Werkes: *Die Kunst des orchestralen Spiels. Neue Direktiven für die Ausgestaltung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Universalschule für Harmonium jeden Systems unter besonderer Berücksichtigung des Instrumenten-Typus Dominator, Schiedmayer - Meisterharmonium (System Fritsche)* wird das Meisterharmonium mit der klingenden Bezeichnung "Dominator" benannt. Es ist das Erscheinen dieser Schule ein Terminus ante quem die Firma Schiedmayer (oder vielleicht Paul Schmidt selbst) diesen Namen kreiert hat.

Werk nicht. Die Polemik zwischen den zwei gegensätzlichen Fronten des (Kunst-) Harmoniumspiels wurde jedoch durch eine Rezension Karg-Elerts in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* noch weiter angeheizt. Mit geschliffener Sprache und beißender Ironie scheint sich Karg-Elert ein Vergnügen daraus zu machen, sämtliche Schwächen im Werk seines Kollegen, eine nach der anderen, zu "verreißen" (auch eine mehr oder weniger dezente Werbung für sein eigenes Werk darf dabei nicht fehlen...). Dabei erhält der Leser aber dennoch einen Einblick in Inhalt und Umfang der Arbeit Schmidts (ZfIb 32.Jg., S. 780 ff.):

*[...] Es ist wahrlich keine dankbare Aufgabe, einen Spezialfachkollegen zu kritisieren. Sowohl der beurteilte Autor, als auch mancher Leser bringt nur allzuleicht eine kritische Beanstandung mit irgendwelcher persönlicher Animosität und Rivalitätsempfindung in kausalen Zusammenhang. Liegt der Fall gleich wie hier vor, wo Referent und Autor nicht nur als konzertierende Künstler denkbar entgegengesetzte Tendenzen verfolgen, sondern auch auf schriftstellerischem Spezialgebiete (dort: "Die Kunst des Registrierens", 3 Bände – hier: "Die Kunst des orchestralen Spiels", 3 Bände) bewußte Gegner sind, und zwar aus Gründen verschiedener Kunstperspektiven, so könnte eine Werkbesprechung des einen durch den anderen leicht, bei oberflächlicher Anschauung, als unbillig bewertet werden. Aber dem ist entgegenzuhalten: Die Besprechung erheischt einen Musiker, der in allen begrenzten Unter- und Nebengebieten der Fabrikation, der Akustik, der Pädagogik, der Spielvirtuosität, der Komposition, ja im weiteren Sinne der Psycho- und Physiologie gleichzeitig mehr oder weniger orientiert ist und Konzerterfahrung hat. Somit wird der Rivale ex jure zum Sachverständigen. [...]*

An dieser Stelle steht eine Auflistung der bisher erschienenen Großpublikationen über das Harmonium. Karg-Elert nennt die Harmoniumschule von L. A. Zellner, *L'Orgue expressif* von A. Mustel und schließlich seine eigene Arbeit, über die er schreibt:

*Das Werk, das mit keinem Wort irgendwelcher Partei oder Firma dient, hat das Harmonium in allen Typen und Systemen als unabhängiges, individuell durchaus selbständiges Instrument im Auge und erstrebt eine künstlerische Hebung aus dem Eigenwesen heraus. Es will die Wechselwirkung zwischen*

*dem Instrument und den dafür einzig notwendigen und völlig untrennbaren Originalkompositionen klarlegen und die unersetzbaren Werte derselben dokumentieren. Die Beispiele stellen keine subjektiven, von Geschmack diktierten Klangexperimente dar, sondern sie sind objektive Aufzeichnungen tausender von unersetzlichen Beispielen aus der alten und neuen vorhandenen Literatur, die dem Fabrikanten ohne irgendwelche Sympathieeinwirkung die Notwendigkeit gewisser Einrichtungen, Dispositionsformen usw. rein sachlich vor Augen führen. So geht das Werk vom Harmonium aus, führt an der Hand exakter Harmoniummusik zum teilweise neubehandelten Harmonium. Motto: "Gebt dem Harmonium, was des Harmoniums ist!" Also eine ganz billige, bescheidene Forderung.*

*Modernere Pfade wandelt Paul Schmidt. Er will weit höher hinaus als alle seine Vordermänner. [...] Sein Alpha und Omega ist das Harmonium als Orchesterimitator. Schmidt's Ausgangspunkt ist das "Wagner-Orchester mit seinen 33 [!] Blasinstrumenten nebst Harfen, Glockenspiel" usw., das er durch das Schiedmayer'sche Meisterharmonium genau imitieren zu können für möglich und künstlerisch notwendig hält.*

Hier beginnt nun Karg-Elert systematisch den Inhalt des Werkes zu analysieren und erklärt:

*Ziel- und Kernpunkt der Schmidt'schen Bestrebung ist auf Seite 37-78 niedergelegt: "Systematische Begründung und Lehre des orchestralen Spiels". Sie wendet sich keineswegs nur an den Harmonisten, sondern muss, falls der Autor den Stein der Weisen gefunden, auch auf die gesamte Fabrikation einen umgestaltenden Einfluß ausüben. [was für das Harmoniumhaus Carl Simon fatale Folgen gehabt hätte] [...]*

Anschließend beginnt Karg-Elert seine bisweilen sogar amüsanten Tiraden<sup>79</sup>, in welchen er vielleicht doch manchmal über das Ziel hinausschießt:

---

<sup>79</sup>Bekanntlich nahm sich Karg-Elert beim Kommentieren fremder Werke selten ein Blatt vor den Mund. Besonders aussagekräftig sind seine handschriftlichen Einträge in Arnold Schönbergs *Harmonielehre*, in welchen der beinahe schon legendäre Ausspruch vorkommt: »Himmel, ist das dilettantisch!« (vgl. Hartmann)

*Recht unschön wirkt im ganzen Werk das Bestreben, die allernatürlichsten Vorgänge und Funktionen so geschraubt und bombastisch als nur irgend denkbar auszudrücken. So werden in diesem Buche aus hohen Tönen "hohe Tonqualitäten", aus einfachen Tönen und Klängen werden "Tonenergien und Klangfaktoren", aus registrierenden Händen werden fortdauernd "registrierende Handmuskulaturen!"; jeder simple Gedanke ist ein "Gehirnreflex" usw., jede unwillkürliche Bewegung eine "unterbewußte Muskelkontraktion" u. a. m. Es mangelt dem Autor völlig die Fähigkeit, seine Gedanken zu konzentrieren und ihnen eine gesunde, klare Form zu geben. Und wie wirken dann erst solche stilistische und logische Entgleisungen, wie z. B. "Gesetze des Denkens", "Kampf zweier Wirkungen" [...], "gefärbte Tonenergien", "klingende Energien" [...], "Die polymelodischen Ausdrucksmittel sind in letzter Instanz auf die menschlichen Urinstinkte zurückzuführen" [...], "Sodann hat jeder einzelne instrumentale Körper eine eigene, treibende Kraft, welche in jedem Moment den subjektiven Regungen des Individuums (mit "i" D. Refer.) folgend, die Tonenergie der Tonempfindung des Hörers dauernd als Äußerung individueller Kräfte übermittelt" (!!)*

*Und in dieser Tonart geht es hunderte von Seiten unabgeschwächt weiter.<sup>80</sup> [...] so spricht Schmidt, dass "die Balgen die komprimierte Luft in das Harmonium hineinstoßen" [...], er redet von "Wagner'schen Themafiguren" [...], spricht von "Generalpausen" in einer Triostimme, von "gestopften Posaunen" (die doch eine groteske Armverrenkung der armen Bläser bedingen würden, – gemeint sind natürlich gedämpfte Posaunen) [...] Weiterhin stören triviale Redensarten, die nicht in ein Schriftstück gehören; [...] "das Intervall c-ges erzeugt Langeweile zum Erbrechen" [...], "fühlt man ihm auf den Zahn, so findet man eine total einseitige Fähigkeit" (des Zahnes? D. Refer.) [...] Erkennt vielleicht nicht gleich jeder die Gelehrttuerei als das, was sie in Wirklichkeit ist: Mangel an wahrer Bildung, an gründlichem Wissen und Können,*

---

<sup>80</sup>An dieser Stelle tut Karg-Elert Schmidt eindeutig unrecht, denn die Bände II und III (beginnend mit der fortlaufenden Seitenzahl 137!) bestehen weitgehend nur mehr aus Musikbeispielen.

*und stört den simplen Leser vielleicht nicht die Hilflosigkeit des Stils und die oft unvornehme Ausdrucksweise, so muss doch selbst der mildeste, bescheidenste Anhänger der Schmidt'schen Kunst die eingebildete, stellenweise [...] aller Selbstbeherrschung bare Art, von sich zu reden, sich begeistert zu preisen, unangenehm empfinden! [...]*

Somit wäre also das vernichtende Urteil über Paul Schmidt gesprochen. Doch Karg-Elert streicht auch gute Seiten der *Kunst des orchestralen Spiels* heraus. So kommentiert er die Frage, ob man nach der Schule Schmidts tatsächlich auf jedem Harmonium zu spielen lerne, so:

*[...] so wird die Kardinalfrage lauten: "Lerne ich nach diesem Werke wirklich Harmonium spielen?" Und daraufhin kann der Referent mit Überzeugung sagen: Gewiß! weit besser, als nach den meisten beliebten Schulen [...] Besonders die praktischen Studien sind zu empfehlen und wären es wert, dass sie der Verleger für billig Geld separat erscheinen ließe, sie leiten den Lernenden sicher vorwärts.*

Doch Karg-Elert ist hier noch nicht zu Ende – ganz im Gegenteil! Zwei Fortsetzungen der Rezension sollten noch folgen, welche dem hier in Teilen zitierten Anfang an Schärfe nicht nachstehen. Dieses Dokument bestätigt ganz eindeutig die Rivalität der beiden Künstler und damit verbunden auch der beiden Firmen, für deren Instrumente sie aufgrund ihrer jeweiligen *Kunstperspektive* eintraten. So waren sie also beide Kunstharmoniumspieler (oder sollte man von "Kunstharmonisten" sprechen?), betrachteten sich aber dennoch (trotzdem das Kunstharmonium auch zur damaligen Zeit nur einer kleinen Schar von Musikern bekannt war und man an eine unbedingte Allianz zur Verbreitung des Instrumentes und seiner Musik hätte denken können) als *bewußte Gegner*.

Soweit also die beiden Lehrwerke für Harmonium. Eine nähere Besprechung hinsichtlich ihres Inhaltes würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Deshalb zurück zu den konkurrierenden Firmen Schiedmayer und Simon: Über die Eröffnung der beiden Konzertsäle in Breslau bzw. Berlin berichtet uns ebenfalls die Zeitschrift *Das Harmonium*, und zwar interessanterweise wieder in derselben Nummer und unmittelbar hintereinander, wie es schon

bei der Ankündigung der Lehrwerke gewesen war<sup>81</sup>. Auch hier sprechen die Zitate für sich (Har 9, 149 ff.):

*Es dürfte nicht übertrieben erscheinen, wenn wir behaupten, dass durch die in der Mitte dieses Monats vollzogene Eröffnung des Harmonium-Saales in Berlin die Harmoniumsache wieder um ein Stück gefördert worden ist. [...] Unser Instrument bedarf nun einmal der öffentlichen Vorführungen, um bekannt zu werden [...]*

*Die Firma Carl Simon Harmoniumhaus, welche [...] früher in der Markgrafenstraße gemietete Räume benutzte, musste sich im Interesse ihrer Harmonium-Hausmusik-Abende<sup>82</sup> zu einem Wechsel entschließen, da bei dem wachsenden Besuch dieser Abende, das größere Zimmer, in welchem musiziert wurde, sich als bedenklich klein erwies.*

An dieser Stelle folgt eine genaue Beschreibung der ca. 190 Personen fassenden Räumlichkeiten, auf die nicht näher eingegangen werden soll.<sup>83</sup> Ziemlich aussagekräftig ist hingegen jene Textpassage, in der wohl unmissverständlich die Firma Schiedmayer angesprochen ist:

*Oben erwähnten wir schon, dass auch dem Namen des neuen Saales eine besondere Bedeutung beizumessen sei. Wenn man nämlich in Betracht zieht,*

---

<sup>81</sup>Sogar die Formulierung, mit der von der Eröffnung des *Schiedmayer*-Saales berichtet wird, ist dieselbe wie bei der Besprechung der *Kunst des orchestralen Spiels*: »Die Ereignisse scheinen aufeinander zu platzen.« Es scheint wohl doch, als wären diese Berichte sehr absichtlich immer nebeneinander gestellt.

<sup>82</sup>Über die ab 1908 zwanzig Saisonen lang allwöchentlich abgehaltenen Abende (welche in der Regel von Paula Simon-Herlitz bestritten wurden) berichtet die Zeitschrift *Der Harmoniumfreund* in Jg. 2, 26 ff. und 124 f.

<sup>83</sup>Über die Beschaffenheit dieses Saales informieren weiters der *Prachtkatalog* der Firma Simon, ein eigenes Werbeheftchen derselben Firma sowie die Zeitschrift *Der Harmoniumfreund*: Jg. 2, 52 f. (an allen angegebenen Orten auch zahlreiche Abbildungen). Von Interesse ist auch, dass in der von Willy Simon (!) verfassten Reihe *Geschichte des Harmoniums*, welche in der ebengenannten Zeitschrift in den Jahrgängen 1 und 2 regelmäßig erschien, zwar die Eröffnung des *Harmonium-Saales* ausführlich beschrieben ist (Jg. 2, 67), aber weder der *Schiedmayer-Saal* noch der Name Paul Schmidt oder die *Kunst des orchestralen Spiels* auch nur mit einem Satz genannt sind.

*dass es sich um einen regulären Konzertsaal handelt, der wie jeder andere für künstlerisch vornehme Veranstaltungen vermietet wird [...], so wird man es gewiß hochschätzen, dass Herr Simon darauf verzichtet hat, mit der Benennung des Saales eine Reklame für seine Firma zu verbinden, und ihn ganz neutral "Harmonium-Saal" nannte. Wer den Einfluß des Berliner Konzertlebens kennt, wird wissen, was das für das Harmonium zu bedeuten hat und wie weit sich die Kenntnis verbreiten kann, dass das Harmonium im deutschen Musikzentrum einen eigenen Kunsttempel besitzt. [...]*

Das Harmonium schließt, wie bereits erwähnt, den Bericht über die Eröffnung des Schiedmayer-Saales unmittelbar an jenen über den Harmonium-Saal an, allerdings im wesentlichen auf die Wiedergabe verschiedenster Pressestimmen beschränkt:

*Die Ereignisse scheinen aufeinander zu platzen. Kaum konnten wir über die Eröffnung des Harmonium-Saales in Berlin berichten, als aus Breslau die Nachricht eintraf, dass dort ein ähnliches Unternehmen seinem Zwecke übergeben worden ist. Die um die Entwicklung unseres Instrumentes und um die künstlerisch-praktische Harmonium-Propaganda hochverdiente Firma Schiedmayer Pianofortefabrik in Stuttgart hat in der Erkenntnis, dass praktische Vorführungen im passenden Rahmen unbedingt nötig sind, um vom wahren Werte des Harmoniums zu überzeugen, also dem Zuge der Zeit folgend, im Verein mit ihrer Breslauer Vertreterin, der Firma Louis Seliger & Sohn, dem Harmonium dort einen Kunsttempel errichtet. [...]*

Hierauf folgen, wie angedeutet, die Pressemeinungen, in welchen der ca. 200 Personen fassende Saal (er hatte also etwa dieselbe Kapazität wie der *Harmonium-Saal* in Berlin) beschrieben ist, und über die Eröffnungsveranstaltung berichtet wird, in der kein anderer als Paul Schmidt das Meisterharmonium vorführte, und dessen Darbietungen sehr wohlwollend rezensiert werden. (Har 9, 151 f.)

Im Jahre 1912 konnte Schiedmayer schließlich einen Erfolg verbuchen, der dem Hause Simon nie vergönnt sein sollte, nämlich, dass Paul Schmidt den Harmoniumpart bei der Uraufführung von Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* in Stuttgart übernehmen und die gedruckte Harmoniumstimme für den "*Dominator*" bearbeiten konnte, womit wir am Ende

dieses Exkurses angelangt wären.

### Das Instrument

Wie sieht aber nun das ominöse Instrument aus, dem Paul Schmidt trotz vieler Anfeindungen über Jahre hinweg seine künstlerische Schaffenskraft widmete? Ein (leider undatierter) Katalog gibt die Disposition des Instrumentes an<sup>84</sup>:

#### *Meister-Harmonium Dominator*

*Modell: Richard Strauß*

mit 2 Manualen und  $5\frac{3}{4}$  Oktaven Celesta (oberes Manual)

$8\frac{1}{2}$  Spiele =  $10\frac{1}{2}$  Zungenreihen zu  $5\frac{3}{4}$  Oktaven von A—F, 30 Register, Doppelexpression, Perkussion, Metaphone, Forte expressif, Forte fixe, Prolongement forte und piano, geteilte Manualkoppel, Dämpferhebung für Celesta, 2 Kniehebel, 3 Fußhebel.

<i>Register:</i>			
11'	Perkussion 8'	11'	Perkussion 8'
1	Englisch Horn 8'	1	Flöte 8'
*2	Bordun 16'	2	Clarinete 16'
3	Clairon 4'	3	Fifre 4'
4	Basson (Horn) 8'	4	Oboe 8'
*5	Aolsharfe 2'	5	Musette 16'
*6	Violon 16'	6	Vox coelestis 16'
7	Violoncello 8'	7	Baryton 32'
8	Undamatis 8'	8	Aolsharfe 8'
O	Forte expressif	9	Vox angelica 16'
M	Metaphone	O	Forte expressif
F	Forte fixe	M	Metaphone
Prf	Prolongement forte	F	Forte fixe
Prp	Prolongement piano		
MK	Manualkoppel (2 Register)		
E	Expression		

2 Kniehebel für Doppelexpression, 3 Fußhebel  
(Ganzes Werk, Prolongement-Auslösung und Celesta-Dämpferhebung).  
Je nach Wunsch mit oder ohne Doppel-Tastendruck,  
Gehäuse-Abbildung im Umschlag.  
*Telegramm-Name: STRAUSSATOR.*

\* Bafkreger, die für das Prolongement geteilt sind. Durch Einschalten der darüber befindlichen kleinen Druckregister eröffnen nur die 15 tiefsten Töne A—H, bzw. bei Aolsharfe 2' die obere c—e Oktave.

Die Gestalt des Instrumentes war schon in dem weiter oben erwähnten Meisterharmonium der Firma Kaim und Fritsche weitgehend vorhanden (vgl. S. 53). Sie entspricht jener eines gewöhnlichen Kunstharmoniums, bereichert um zwei Register im Bass- und ein Register im Diskantbereich. Deren Klangcharakteristik beschreibt der zitierte Katalog wie folgt:

<sup>84</sup>Katalog Schiedmayer a, abgedruckt in *Das mechanische Musikinstrument*, 12. Jg. No. 46 Dezember 1988, 28 ff.

*Violoncello 8'*: celloähnlicher Ton

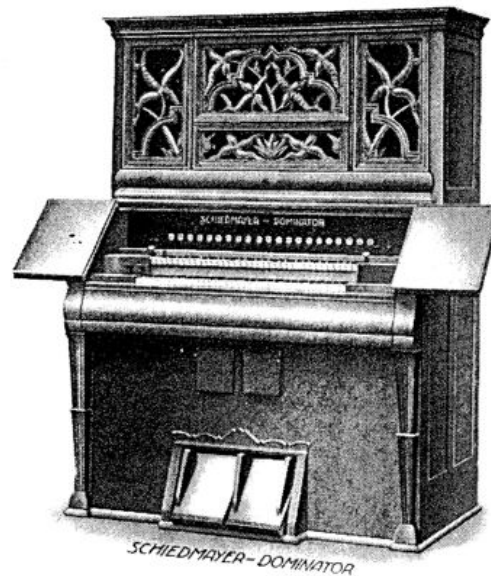
*Undamaris 8'*: Fortsetzung von Äolsharfe 8' im Bass

*Vox angelica 16'*: sehr zart schwebende Stimme im Streicher-Klang

Es handelt sich also um drei hintere Spiele, zwei davon sind schwebend. Das *Violoncello* und das *Horn* sind im Prinzip gleichwertige Register [4], lediglich in zwei verschiedenen Intonationen: rund bzw. näselt. Dazu kommen: Manualumfang von  $A_1$  bis  $f^4$  (also drei Töne im Bass und fünf Töne im Diskant mehr als das herkömmliche Druckwind- bzw. Kunstharmonium) sog. halber Tastenfall (d. i. die Möglichkeit, durch verschieden tiefen Tastendruck entweder nur die hinteren oder sowohl die hinteren als auch die vorderen Spiele gemeinsam zum Klingen zu bringen; dadurch lassen sich innerhalb einer Registerfarbe einzelne Töne herausheben bzw. abschwächen), getrennte Einschaltmöglichkeiten für den tiefen (bis H) bzw. hohen Bereich diverser Register der Basshälfte, zwei Stärkegrade im Prolongement, sowie eine geteilte Manualkoppel für die voll ausgebaute Celesta.<sup>85</sup> Die folgende Abbildung zeigt Ansicht des Instrumentes:

---

<sup>85</sup>Wie bereits erwähnt, baute Mustel seine Celesten nur bis zur Tatse  $c^0$ . Um aber den Klang der tiefsten Lage der Celesta für die Imitation von Harfeneffekten (welche tatsächlich recht ähnlich klingen) ausnützen zu können, wurde sie bei Schiedmayer erweitert, was sich in den Abmessungen und im Gewicht der Instrumente beträchtlich auswirkte.



DOMINATOR MIT CELESTA  
 MODELL R. STRAUSS · R. WAGNER 5066  
 Telegramm-Name: Stratoros und Wagnatoros  
 Höhe 1,95 m, Breite 1,50 m, Tiefe 0,95 m

Seit dem Einsatz des *Dominator* bei der Uraufführung der *Ariadne* betrieb die Firma Schiedmayer massive Reklame mit dem Namen Richard Strauss und seiner (angeblichen) Wertschätzung für das Instrument. Das größte Modell des Kataloges wurde sogar nach dem Komponisten benannt. Und verschiedenste Artikel versuchten, die Überlegenheit des *Dominator* gegenüber anderen Harmoniums herauszustreichen. Eine kurze Auswahl soll zeigen, mit welch üppigen Worten das Meisterharmonium zum Teil beschrieben wurde:

*Das Schiedmayer-Meisterharmonium ermöglicht es, bei richtiger Ausnutzung der vorhandenen Einrichtungen bei geringerem Aufwand an Zeit und Kraft die Forderungen für eine künstlerische, den Spieler wie Hörer befriedigende Wiedergabe zu erreichen.*

*Im Gegensatz zu anderen derartigen Erscheinungen bietet das neue Instrument durchaus orchestrale Effekte.*

*Von den kleinsten Volksmelodien bis zu den komplizierten Wagnerschen Werken und den Schöpfungen unserer modernen Meister herauf klingt jede Komposition orchestral – dergestalt, dass man im Zimmer bei geschlossenen Augen das vollbesetzte Orchester zu vernehmen glaubt mit aller Farbenpracht,*

*von dem geheimnisvoll "wabernden" Tremolo der Geigen bis zum gewaltigen Sforzato der Basstuben und Posaunen. [...]*<sup>86</sup>

*Man glaubt, ein volles modernes Orchester mit all seiner überirdischen Farbenpracht zu hören – ein leise rauschender tremolierender Violinenchor setzt ein – dazwischen wie klagend das Thema der gestopften Hörner, die in klagenden Rhythmen das Tonbild des Streicherchors durchschreiten – leise verebben die Motive ... nur eine ganz zarte, diskrete Begleitung von Violinen, Bratschen und Cellis [!] bleibt ... da beginnt die Klarinette ihre schmelzende Melodie, gefolgt von Oboe und Flöte – die Piccoloflöte mit ihren Triolenläufen schafft den reichverzierten Rahmen für das Tongemälde – jetzt übernehmen auch die Streicher die Melodieführung – in breiten Akkorden begleiten die Holzbläser – alles sich nach und nach zum Forte steigend – eine kurze Pause, wie die Ruhe vor dem Sturme – da! – mit urgöttlicher Kraft stoßen die Posaunen das Thema über den ganzen accompagnierenden Orchesterchor! – abermals Ruhe, aber eine wohltuende – ganz zart, wie ein Dankgebet nach der wuchtigen Orchestereruption tönt Harfenklang, lieblich mild und doch voll, wohlklingend, ein sehnsüchtiges Violinsolo tragend – ein imitierendes Cellosolo folgt, umgaukelt von den Pizzicatis [!] der Streicher, gestützt durch einen orgelpunktartigen, sonoren und dennoch sanften Kontrabaßton – nach und nach füllt sich der Orchesterklang, weicht dann wieder in seiner Stärke bis zum zartesten, gehauchtesten Pianissimo zurück, und plastisch schön, wunderbar expressiv klingt das Thema des Waldhorns hervor, gefolgt von einem zweiten, einem dritten – wieder eine Steigerung – die Farbe des Orchesterklanges erhellt sich, und mit einem rauschenden, in seiner Polychromie und Polyphonie sinnbetörenden Akkord legt der Dirigent seines Orchesters – der Spieler am Schiedmayer-Meisterharmonium – den Stab aufs Pult! (Katalog Schiedmayer b)*

---

<sup>86</sup>Im erwähnten Faksimile des Schiedmayer-Kataloges in der Zeitschrift *Das mechanische Musikinstrument*, S. 29

Eine weitere ausführliche Beschreibung des Instrumentes findet sich bei O. Bie (nur in der 2. Auflage von 1921, auf S. 113 f.). Schließlich muss nochmals der bereits auf Seite 46 erwähnte Artikel von Kurt Hennig genannt werden, der neben den Ausführungen über den *Dominator* auch die ebenfalls von Schmidt und Fritsche (gemeinsam mit dem Orgelbauer Weigle) entwickelte *Parabrahmorgel*<sup>87</sup> beschreibt.

### Die Harmoniumstimme

Abschließend soll noch kurz auf die Harmoniumstimme der *Ariadne* eingegangen werden. Paul Schmidt hat sie, wie gesagt, eingerichtet, wobei er das Notenbild der Partitur teilweise erheblich abänderte (der resultierende Klang entspricht allerdings sehr wohl dem, was Strauss in seiner Partitur notiert hat); dies ist so zu erklären, dass das Original des Komponisten sehr unverbindlich bezüglich der Registrierung, der Teilungspunkte, des Manualumfanges etc. gehalten ist – deshalb auch für alle Systeme (irgendwie) spielbar ist – aber eben für jedes System den jeweiligen Gegebenheiten entsprechend eingerichtet werden muss. Diese Aufgabe hat Schmidt für den *Dominator* erfüllt.

Allerdings liegt uns in dieser Einrichtung nur jener Teil der Komposition vor, welcher bereits 1912 existierte. Für die Zweitfassung des Stücks, 1916, komponierte Strauss ein gänzlich neues Vorspiel, in dem das Harmonium auch vorkommt: Die gedruckte Harmoniumstimme besteht also aus dem un-eingerichteten Vorspiel und der eingerichteten Oper. Sofort drängt sich die Frage auf, weshalb die Neufassung nicht auch von Schmidt bearbeitet wurde. Drei Hypothesen kommen in Frage:

1. Paul Schmidt war zu dieser Zeit (1. Weltkrieg!) als Soldat im Dienst oder nicht mehr am

---

<sup>87</sup>Diese Orgel vereinigt ein normales Pfeifeninstrument mit zwei Manualen und Pedal mit einem Meisterharmonium, welches vom dritten Manual aus bespielt werden kann. Ziel ist die Erlangung eines Orgelklanges, welcher eine dynamische Bandbreite vom *pp* bis zum *ff* ohne Änderung der Klangfarbe aufweist. Drei dieser Instrumente wurden nachweislich gebaut, nur noch eines, in der ev. Kirche in Eichwalde bei Berlin ist noch erhalten. (vgl. dazu Ahrens d)

Leben<sup>88</sup>, und die Firma Schiedmayer hatte keinen Ersatz für ihn.<sup>89</sup>

2. Richard Strauss war mit dem Vorgehen der Firma Schiedmayer und deren oftmaligen Verwendung seiner Person zu Werbezwecken nicht mehr einverstanden oder hatte sich mit Paul Schmidt überworfen.
3. Die Einrichtung wurde schlichtweg vergessen.<sup>90</sup>

Welches sind nun die Besonderheiten der Einrichtung? Zunächst muss auf die ausführlichen *Bemerkungen* hingewiesen werden, welche Schmidt der Stimme voranstellt. Darin gibt er zunächst eine Einführung in die Prinzipien des orchestralen Spiels, nach denen sich durch ein Tasteninstrument »ganze Instrumentengruppen, wie z. B. 5-6 Hörner, Posaunen, Fagotte, Flöten, Oboen, Klarinetten« ersetzen lassen bzw. »gleichzeitig in Aktion treten« können. (Bemerkungen 1)

Daneben beschreibt Schmidt die Aufstellung des Instrumentes im Orchestergraben, geht auf die Spielweise ein, über deren Erlernen er schreibt: »Ein ausführlicher Lehrgang ist in dem Werk enthalten "Die Kunst des orchestralen Spiels" (3Bände) von P. Schmidt.« (ebd.) Und schließlich werden die Registersignen und die Prinzipien der Notation erläutert.<sup>91</sup>

Besonderes Interesse verdienen noch die immer wieder aufscheinenden Hinweise auf die Verwendung einer *Parabrahmorgel* in der *Ariadne*. Weshalb gibt es diese Hinweise? Rechnet Schmidt damit, dass sich dieses Instrument auch an den Theatern durchsetzen würde und baute schon für die kommenden Jahrzehnte vor, obwohl es die Instrumente noch gar nicht in der beschriebenen Form gab (die Pfeifen sollten laut sei-

---

<sup>88</sup>Die Lebensdaten Schmidts konnten bisher leider nicht ermittelt werden (deutsches Datenschutzgesetz).

<sup>89</sup>Es konnte leider auch nicht eruiert werden, wer bei der Wiener Uraufführung den Harmoniumpart gespielt hat: Der Theaterzettel erwähnt aber ausdrücklich einen *Dominator*. (vgl. Asow II, 550 ff.)

<sup>90</sup>Aus den gedruckten Partituren geht in keiner Weise hervor, dass in der Stimme (auch für die Erstfassung) eine Einrichtung vorliegt.

<sup>91</sup>(Paul Schmidt kennzeichnet jene Töne, welche im Orchestersatz nur dem Harmonium zugeteilt sind mit demselben Zeichen, mit dem er in seiner *Kunst des orchestralen Spiels* den halben bzw. ganzen Tastenfall

nen Vorstellungen auf beiden Seiten oder an der Rückwand des Orchestergrabens aufgestellt sein)? Oder hatte das Stuttgarter *Kleine Haus* tatsächlich eine derartige Orgel?<sup>92</sup> Daneben muss aber auch die Frage gestellt werden, ob Richard Strauss selbst über die Pläne Schmidts informiert war, eine *Parabrahmorgel* für *Ariadne auf Naxos* in Betracht zu ziehen. – Ob der Komponist überhaupt die Zeit hatte, sich mit dem Harmonium und seinem Spieler eingehender auseinanderzusetzen, kann nicht genau gesagt werden. Und ob er wirklich alles wusste, was nach der Erteilung der Erlaubnis für die Einrichtung geschah, muss in Anbetracht all des Gesagten wohl arg bezweifelt werden.<sup>93</sup>

So bleiben also dennoch einige Fragen zur Genese der *Ariadne*, zu ihrer Instrumentation und den näheren Umständen der Uraufführung offen. Dringend wünschenswert wäre auf jeden Fall, die Harmoniumstimme tatsächlich einmal mit einem *Dominator* zu spielen, um einen authentischen Klangeindruck von Schmidts Einrichtung und den eventuellen Vorzügen des *Dominator* zu erhalten.

---

bezeichnet. Sollte dies für die Ausführung des Harmoniumparts etwas zu bedeuten haben?

<sup>92</sup>Der Theaterzettel spricht eindeutig dagegen: Dort heißt es: »Das Meisterharmonium (*Dominator*) wurde von J. & P. Schiedmayer zur Verfügung gestellt.« (nach Asow II, 550 ff.) Auch der erwähnte Artikel von Kurt Hennig in der Zflb spricht vom Spiel Schmidts auf dem *Dominator*, von einer *Parabrahmorgel* ist hier keine Rede.

<sup>93</sup>Auch scheint die Partiturvorschrift, welche eine Celesta aus der Fabrik Schiedmayer, Stuttgart verlangt eher eine Werbemaßnahme zu sein, da das schon mehrfach erwähnte Hauptmerkmal dieser Instrumente, nämlich die ausgebaute tiefste Oktave von Richard Strauss nirgends verlangt wird. Im übrigen wird in der von Schmidt für den *Dominator* eingerichteten Harmoniumstimme mit keinem Wort eine Celesta erwähnt, über welche dieses Instrument ja serienmäßig verfügte (zwei Celesten in einem Orchester?). Auch die Ausführung der Harmonium- und der Celestastimme vom selben Spieler (auf einem solchen zweimanualigen Instrument) ist aus spieltechnischen Gründen völlig unmöglich (vielfach werden beide Instrumente gleichzeitig mit ganz unterschiedlichen Partien eingesetzt)!

### Zusammenfassung

In diesem Kapitel wird gezeigt, dass Richard Strauss nicht, wie es in einigen Quellen behauptet und von neuerer Fachliteratur auch übernommen wird, für die Instrumentation seiner Oper *Ariadne auf Naxos* von Anfang an mit einem Meisterharmonium *Dominator* der Firma Schiedmayer gerechnet hat, sondern ihm dieses erst vorgeschlagen wurde, als die Oper zum Großteil vollendet war und Stuttgart als Ort für die Uraufführung festgelegt wurde.

Weiters wird dargestellt, wie es dazu kommen konnte, dass sich Schiedmayer dafür interessierte, mit einer der wichtigsten Musikerpersönlichkeiten der damaligen Zeit in Verbindung zu treten: Es gab nämlich seit den ersten Jahren des 20. Jhs. einen Streit auf dem Gebiet des deutschen Kunstharmoniums, bei dem die eben genannte Firma einen harten Konkurrenzkampf mit der Berliner Firma Carl Simon ausfocht. An ihm beteiligt waren u. a. auch Paul Schmidt (für das Lager Schiedmayer) und Sigfrid Karg-Elert (für das Lager Simon). Wie bei einem Wettrüsten wurden alle erdenklichen Methoden eingesetzt, um den Gegner zu übertrumpfen – die jeweils andere Partei zog in der Regel innerhalb weniger Wochen mit einer ähnlichen Maßnahme nach (so kam in beiden Häusern beinahe zeitgleich ein umfassendes theoretisches Werk über das Harmonium heraus, und beide Häuser eröffneten ebenfalls beinahe gleichzeitig einen der Harmoniummusik gewidmeten Konzertsaal usw.). Daneben kam es zu zahllosen Gefechten in der Presse.

Schließlich wird auf die Eigenart der von Paul Schmidt bearbeiteten Harmoniumstimme der *Ariadne* eingegangen und die These aufgestellt, Richard Strauss könnte die Arbeit Schmidts nicht oder nur flüchtig gekannt haben.

## Arnold Schönberg und das Kunstharmonium

Aus dem Jahr 1916 sind uns drei Briefe des Berliner Harmoniumhändlers Willy Simon (Carl Simon Harmoniumhaus) an Arnold Schönberg und einer von Willy Simon an Schönbergs damalige Wohnungsgeberin und Wohltäterin Lilly Lieser überliefert, welche eindeutig belegen, dass sich Schönberg im Sommer 1916 ein großes Kunstharmonium mit Celesta der belgischen Firma Balthasar-Florence gekauft hat. Ob Schönberg, bedingt durch die einsetzenden Kriegswirren, das Instrument auch tatsächlich noch erhalten hat, und wenn ja, wie lange es in seinem Besitz war, konnte nicht eruiert werden. Auf jeden Fall geben uns diese Briefe einen interessanten Einblick in Schönbergs Verhältnis zum Harmonium und auch über seine Vorstellungen über die Orgel. Aus diesem Grunde sollen die relevanten Stellen der Briefe hier wiedergegeben werden.

Die Briefe Simons an Schönberg lassen keine Zweifel aufkommen, dass auch Schönberg, bzw. seine Frau, an Willy Simon Briefe geschrieben haben. Leider sind diese z. Zt. nicht auffindbar. Aus den Schreiben Simons lässt sich aber recht gut erschließen, was in Schönbergs Briefen gestanden haben muss.

Der erste Brief datiert vom 19. Juli 1916. Er umfasst vier maschineschriebene Seiten sowie zwei Seiten Offerte und ist die Antwort auf einen Brief Schönbergs vom 16. Juli desselben Jahres. Ihm muss ein weiterer Brief Willy Simons an Mathilde Schönberg vorausgegangen sein, in dem ein Titz-Kunstharmonium erwähnt wurde. Offensichtlich war die Familie Schönberg am Ankauf eines Harmoniums interessiert. Jedenfalls schreibt Willy Simon nach einem kurzen Hinweis auf die durch die politischen Umstände eingetretene Preiserhöhung:

*[...] umsomehr wird es sie interessieren, dass ich in der Lage bin, Ihnen ein prachtvolles Balthasar-Florence-Kunstharmonium mit Celesta, 8½ Zungenreihen, in schwarzeichenem Gehäuse, Stil 13, auf Seite 75 des Prachtkataloges, offerieren zu können. [...] Es ist das einzige Kunstharmonium, welches überhaupt für uns greifbar ist. Aus der Berechnung der beiliegenden Offerte*

*werden Sie ersehen, dass der Preis neu M 4674.– beträgt. Ein neues Instrument für diesen Preis ist jetzt nicht mehr zu haben, und deshalb möchte ich Ihnen den Vorschlag machen, sich dieses sehr gute Instrument zu sichern. Ich glaube, dass es Ihnen, besonders wegen seines Reichtums der Klangfarben lieb und wert sein wird, und da Sie vielleicht für Orchester-Kompositionen gelegentlich auch die Celesta brauchen, so meine ich, dass Sie in diesem großen Modell alles besitzen, was sie nur überhaupt sich wünschen können. Gerade für sie, als moderner Meister [!], dürfte dieses Instrument als äußerst interessant und praktisch zu empfehlen sein, zumal Sie auch in der Lage sind, etwaige Klangfarbenmischungen des Kunstharmoniums mit der Celesta zu verbinden.*

Den erwähnten Prachtkatalog gab die Firma Simon gratis an alle Interessenten ab. Er umfasste etwas mehr als 100 Seiten und liefert neben den zahlreichen beschriebenen und abgebildeten Instrumenten einen guten Einblick in die Geschichte und die damalige Situation des Hauses (Simon Prachtkatalog). Im Brief besonders auffallend ist die Tatsache, dass Deutschlands erstes Harmoniumhaus, wohl durch die verminderte Auftragslage der Kriegszeit, nur ein Instrument auf Lager hatte.<sup>94</sup> – Weiter beschreibt nun Willy Simon das Instrument und verweist dazu wieder auf seinen Prachtkatalog. In einigen Details stimmt das beschriebene Instrument aber nicht mit dem Katalog überein:

- 1. Das Celesta-Forte ist mit dem mittleren Hackenregister in Verbindung gebracht, nach beiden Seiten hin wirkend.*
- 2. Das auf Seite 75 erwähnte mittlere Hackenregister (Windabsperrung) für Bass oder Diskant fehlt bei diesem Instrument. Dieselbe Wirkung kann man erreichen, wenn man auf der einen oder anderen Seite kein klingendes Harmoniumregister zieht.*

---

<sup>94</sup>Die Bezeichnung Schönbergs als moderner Meister dürfte nicht von ungefähr kommen: Im Februar 1912 veranstaltete Schönberg im Berliner *Harmoniumsaal*, welcher der Firma Simon gehörte, eine Matinee ausschließlich mit eigenen Werken, die in der Presse einiges Echo fand; auch die Uraufführung der *Herzgewächse* op. 20 (mit dem gewichtigsten Harmoniumpart aller Werke Schönbergs) war geplant. Möglicherweise kam

3. Die Auslösung der doppelten Registeranlage erfolgt bei dem hier vorrätigen Modell durch drittes Hackenregister rechts anstatt durch Knieleiste.

Anschließend beschreibt er noch die Modalitäten des Versands bei eventueller Auftragserteilung und fügt voller Geschäftstüchtigkeit hinzu: »Für den Fall eines Auftrags möchte ich noch ergebenst erwähnen, dass zum Kunstharmonium eine passende abgeschrägte Bank [nachträglich unterstrichen] notwendig ist, deren Preise Sie in meinem Katalog auf Seite 108 freundlichst ersehen wollen.«

Wie war nun das Instrument beschaffen, welches Arnold Schönberg angeboten wurde. Hierzu sei die Disposition anhand der dem Brief beigegebenen Offerte mitgeteilt (optisch übersichtlicher aufbereitet):

*Balthasar-Florence Kunstharmonium mit Célesta (mit einem Manual)*

[linke Seite:]

*Forte fixe, Métaphone, Forte expressif, Contrebasse 16', Harpe éolienne 2', Basson 8', Clairon 4', Bourdon 16', Cor anglais 8', Cor anglais 8'-Percussion 8' [sic!]*

[rechte Seite:]

*Flüte-Percussion 8', Flüte 8', Clarinette 16', Fifre 4', Hautbois 8', Musette 16', Voix céleste 16', Baryton 32', Harpe éolienne 8', Forte expressif, Métaphone, Forte fixe.*

[Allgemein:]

*Appel 16' Grand Jeu, Expression, Célesta-Einschaltung getrennt durch zwei Registerzüge auf den Claviaturbacken, Prolongement mit Hackenregister-Auslösung (linkes Hackenregister), Grand Jeu-Hackenregister (mittleres Hackenregister) in Verbindung mit dem Célesta-Forte, 16 weiße Druckknöpfe (doppelte Register-Anlage durch Druckknopf-System für die Register 1, 2, 3, 4, 5, 6, 0 im Bass und Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 0 im Diskant) nebst Auslösung durch 3. Hackenregister (rechtes Hackenregister).*

---

es bei dieser Gelegenheit schon zu einem persönlichen Zusammentreffen zwischen Schönberg und Simon.

*Gehäuse in schwarz Eiche, Stil 13 auf Seite 75 des Prachtkataloges. Äußerst günstiger Gelegenheitskauf gegen Barzahlung netto Casse*

*M. 4000,—*

Anschließend wird der Preis des Instrumentes ausführlich berechnet; es liegen die Tarife zugrunde, wie sie Willy Simon in seiner Berechnungstabelle veröffentlicht hat.<sup>95</sup> Für dieses Instrument veranschlagt er einen Neupreis von 4674 Mark.

Auf Seite 75 des oben mehrmals erwähnten Prachtkataloges erfahren wir weitere Details:

Das Instrument hat die standardisierte Kunstharmonium-Disposition, verfügt aber weiters noch über einige Besonderheiten technischer Natur, von denen es im Prachtkatalog heißt:

*Von dem Grundsatz ausgehend, dass jede Erweiterung des Kunstharmoniums nur dann zulässig ist, wenn diese für die Ausführung der bestehenden höchst wertvollen Kunstharmonium-Originalliteratur keine störenden Begleiterscheinungen für den Spieler mit sich bringt, hat das Haus Balthasar-Florence dieses neue Doppelinstrument, eine Vereinigung des Kunstharmoniums mit der Orchester-Célesta [...] geschaffen und ist von der bisher von anderen Fabriken gebauten zweimanualigen Bauart vollkommen abgewichen.*

In der Tat war zur damaligen Zeit die Kombination eines Kunstharmoniums mit einer Celesta nicht ungewöhnlich, doch immer auf zwei getrennten Manualen, die durch eine Koppelung miteinander verbunden werden konnte. Das Harmonium befand sich in diesem Falle immer auf dem ersten Manual.<sup>96</sup> Einer der Nachteile dieser Bauweise, welchen Balthasar-

---

<sup>95</sup> Simon Berechnungstabellen: Sehr ausführlich wird hier gezeigt, wie sich individuell ausgestattete Harmoniums berechnen lassen: Ausgehend von vier Serien an Einheitspreisen für Grundausstattung kommen für sämtliche weiteren Bestandteile des Instruments Zuschläge hinzu, aus denen sich der jeweilige Preis berechnet.

<sup>96</sup>Die Firma Mustel, Paris, war die erste, welche diese Konstruktion herstellte; nebenbei sei angemerkt, dass Mustel auch der Erfinder der Celesta war, welche möglicherweise (hierüber sind sich die Experten unklar) sogar primär als Zusatz für das Harmonium gedacht war und sich erst nachträglich verselbständigte. (vgl. Baines a) In einem Katalog der Firma Mustel heißt es über das Kunstharmonium-Célesta:

*Die Klangfarbe der Célesta ist von idealer Reinheit und krystallinischer Helligkeit. Sie schmei-*

Florence augenscheinlich überwinden wollte, ist, dass sich die Register, wenn man am ersten Manual spielte, nur recht umständlich aus- und einschalten lassen, da man immer über das zweite Manual übergreifen muss (in den Kompositionen Karg-Elerts muss der Spieler bisweilen in derselben Hand Töne aushalten und gleichzeitig registrieren, was im Falle der zweimanualigen Instrumente nahezu unmöglich ist).

Ein weiteres Spezifikum ist die doppelte Registeranlage mit Druckknopfsystem: Dabei lässt sich durch kleine Druckknöpfe, welche unterhalb der eigentlichen Manubrien liegen, eine zweite Registrierung vorwählen (vgl. die "freie Kombination" auf manchen Orgeln), welche durch Betätigen eines Auslösemechanismus zugeschaltet wird, während die zuvor eingestellte Handregistrierung nun unwirksam ist. Dieses Ein- und Ausschalten geschieht normalerweise durch eine unterhalb der Tastatur liegende Knieleiste, hier aber durch das rechte Hackenregister, an das auch das sog. Celesta-Forte (= Dämpferaufhebung) gekoppelt ist.

Schließlich muss noch das veränderliche Grand Jeu erwähnt werden, das Karg-Elert in der Kunst des Registrierens ausführlich erklärt:

*Die belgische Firma Balthasar-Florence konstruiert an manchen Instrumen-*

---

*chelt sich auf das reivollste in das Ohr ein und ihre Töne gehören zu denjenigen, denen zu lauschen man nie müde wird. Mit dem Kunstharmonium in Verbindung gebracht, verzehnfacht sie dessen symphonische Werte. Zuweilen täuscht sie ein das Singen des Cello's oder der Flöte begleitendens Harfenarpeggio vor, und wenn sich ihre Töne mit den getragenen Orgelklängen mischen, so erhöht sich die Gesamtwirkung ganz außerordentlich. Hier erscheint sie mit ihren silbernen Tönen als köstliches Glockenspiel, dort giebt sie, namentlich in den Bassnoten, den Wiederhall der sympathischen tiefen Flöte. [Die Celesta hat 4'-Lage und wurde von Mustel nie in der tiefsten Oktave ausgebaut, sondern begann erst mit der Taste c<sup>0</sup>.] Mit gewissen Registern in Verbindung gebracht, bringt sie überraschende Klangmischungen hervor, wie sioe bisher noch nicht vernommen worden sind. [Katalog Mustel G-.1910, 39]*

Für die sog. Orgue-Célesta gibt es auch spezielle Originalliteratur, besonders von französischen Komponisten wie Alphonse Mustel und Joseph Bizet. Eine repräsentative Auswahl wird in Ausschnitten dargelegt in KdR Bd. 1, S. 323 ff. Diese Stücke zeichnen sich durch allerlei raffinierte Klangeffekte aus, bei denen die Celesta sehr häufig auch harfenähnliche Wirkungen hervorruft. [siehe KdR Bd. 1, S. 322] Auch die Firma Schiedmayer, Stuttgart, baute solche Instrumente; siehe Modell *Dominator* im Kapitel über Richard Strauss.

ten das (G) ohne 16', also nur (1P) (3) (4) ((0)), erst die vorherige Einstellung des Leerlaufregisters (Appel) stellt die beiden 16 Füßer bei Grand-Jeu-Tritt mit ein, entspricht also dann erst dem klassischen Vierspiel-Tutti. Diese Neuerung hat den Vorzug, dass man erstens ein  $\frac{3}{4}$ -Grand-Jeu einstellen kann (z. B. bei handregistriertem 1. Spiel tritt durch Hebelndrehung des Grand-Jeu das 3. und 4. Spiel hinzu oder bei durchgehendem (4) (Handregistrierung) schaltet (G) die durchgehenden Spiel (1) (3) ein, zweitens dass man aus dem vollen Vierspiel ((G)) ohne Störung sogleich in das 8 füßig fundierte Dreispiel gehen kann [...] Endlich drittens erlaubt das 8 füßig fundierte (G) ohne Appel eine Überschreitung der sonst beim dreigestrichenen c gezogenen Höhengrenze um eine Oktave, freilich mit der Konsequenz einer Verlustoktave im Bass. [...] (KdR 1, 64)

Auch das Äußere des Instrumentes ist uns bekannt; es ist ebenfalls auf Seite 75 des Prachtkataloges abgebildet:



Das Haus  
**Balthasar - Florence**  
 errang auf den letzten belgischen  
 Welt-Ausstellungen  
 in  
 Lüttich und Brüssel  
 1905  
 jedesmal den  
**Grand-Prix**  
 für seine hervorragenden Leistungen  
 auf dem Gebiete des  
 Harmoniumbaues.

Auf den Brief von Willy Simon vom 19. Juli antwortete Schönberg am 9. August 1916, Simon wiederum erwiderte am 12. August. Aus diesem Brief geht hervor, dass Schönberg ernstlich am Harmonium interessiert gewesen sein muss, da er offensichtlich um einen weiteren Rabatt gebeten hat. Willy Simon schreibt:

*Was den Preis für dieses Instrument anbetrifft, so ist derselbe äußerst kalkuliert gewesen. Ich wäre jedoch nicht abgeneigt, Ihnen verehrter Herr Schönberg ein Summe von M 400,- nachzulassen, wenn Sie sich einverstanden erklären sollten, mir innerhalb eines Jahres nach Empfang des Instrumentes*

*hierfür ein kleines Kompositionsheft von 2-3 kleinen Harmonium-Solostücken schreiben wollten, die technisch nicht so schwer ausführbar sind und wofür das Honorar mit diesem Nachlaß ausgeglichen ist. Ich denke, dass dieses Instrument Sie in vieler Beziehung zur Komposition anregen dürfte und ich möchte gleichzeitig erwähnen, dass bezüglich der Komposition etwaige Celestaeffekte nur ad libitum zu notieren wären, da die meisten Instrumente ohne Celesta gebaut werden und wir gern Ihren Werken hierdurch eine größere Verbreitung sichern möchten. Ich denke, dass Sie verehrter Meister auf diesen Vorschlag eingehen können und dass ich keine unbescheidenen Bitte hiermit ausspreche. Der Absatz von Harmoniummusikalien ist natürlich ein nur sehr beschränkter im Verhältnis zu Werken der sonstigen Musikalienliteratur, doch möchte ich gern nach meinen Kräften auch vielen Harmoniumkreisen die Bekanntschaft mit Werken Ihrer Feder ermöglichen. Ich dachte an ein Werk wie eine kleine Suite oder 2-3 Skizzen oder dergleichen. Es soll dies aber keine Wunschäußerung sein, die Sie in kompositorischer Hinsicht festlegen soll. Ich denke, dass Sie beim Studium des Instrumentes schon selbst das Richtige finden werden, was auch für einen größeren Kreis von nicht so sehr fortgeschrittenen Spielern geeignet wäre.*

Originale Harmoniumwerke von Arnold Schönberg! Dies wäre nicht nur für die Harmoniumfachwelt, sondern für das gesamte an den Werken Schönbergs interessierte Publikum eine Sensation... Doch dazu ist es leider nicht gekommen, was wir in weiterer Folge noch sehen werden.

Im Anschluss an diese Bitte Simons folgen noch nähere Details über den Transport des Harmoniums nach Wien und dessen Aufstellung und Wartung durch Wiener Fachpersonal der Firma Kotykiewicz. Wir erfahren weiters, dass der oben schon öfters erwähnte Prachtkatalog schon in dem ersten Brief an Mathilde Schönberg vom 30. Juni 1916 mitversandt wurde. Dort werden auf Seite 20 die Bedingungen für neuerlichen Umtausch genannt; Willy Simon führt sie aber eigens nochmals an:

*Für den Fall, dass Sie also einen Umtausch später ins Auge fassen sollten, teile ich Ihnen ergebenst mit, dass wir innerhalb zweier Jahre das Instrument*

*zum vollen Preis in Zahlung nehmen würden, d. h. unter Gutschrift von M 3600,- für den Fall, dass wir noch nicht bis dahin Ihre Komposition erhalten haben sollten, andernfalls würden wir den vollen Betrag von M 4000,- Ihnen anrechnen. (W. Simon an A. Schönberg, 12. 8. 1916)*

Schließlich fügt Simon, der wohl ein weiteres mögliches Geschäft sah, an: *»Ich denke, dass wenn ein Umtausch in Frage käme, dass Sie dann das größte Modell von Titz wählen würden, dessen jetziger Preis, wie unterm 19. Juli gemeldet, 5000,- M beträgt.« (ebd.)<sup>97</sup>*

Der Brief vom 12. August 1916 schließt dann mit der Erwartung einer Zusage zum Kauf des Balthasar-Florence-Harmoniums.

Der nächste und gleichzeitig letzte Brief von Willy Simon an Arnold Schönberg datiert vom 25. August 1916. Aus ihm geht hervor, dass Schönberg am 20. 8. sich wohl endgültig für die Anschaffung des Balthasar-Florence-Harmoniums entschlossen haben muss, er aber die Komposition von Stücken für Simon abgelehnt hat. Simon schreibt:

*Ihre Gründe, weshalb Sie die in meinem vorigen Schreiben erwähnten Harmoniumkompositionen mir nicht überlassen wollen, verstehe ich vollkommen. Um Ihnen den Wunsch zu erfüllen, bin ich gern bereit, das Ihnen in Vorschlag gebrachte Balthasar-Florence-Kunstharmonium mit Celesta zu dem äußersten Barpreise von M 3600,- loco Berlin inkl. Verpackung Ihnen zu überlassen. Ich habe ferner gern Kenntnis genommen, dass ich eine eichene Bank, die ich zum Instrument passend beizen lassen werde, dem Kunstharmonium beifügen darf. Der Preis für die Bank stellt sich für Modell E auf M 20,-. (W. Simon an Arnold Schönberg, 25. 8. 1916)<sup>98</sup>*

---

<sup>97</sup>Das Harmoniumhaus Carl Simon hatte seit 1903 die Alleinvertretung für die Instrumente von Titz, der zunächst nur ein einziges Modell baute, nämlich ein Kunstharmonium mit 8½Spielen (Disposition entspricht dem oben näher beschriebenen Balthasar-Florence-Instrument). Bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges wurden erst 60 dieser Instrumente hergestellt; das oben erwähnte Modell gehört mit Sicherheit auch zu dieser Serie. (Hf 2, 21 und Hf 10, 155 ff.)

<sup>98</sup>Die erwähnte Bank wird auf Seite 108 des Prachtkataloges beschrieben; beim Harmoniumspiel ist in der Tat ein abgeschrägter Sitz von großer Wichtigkeit, *»zur größten Ausnutzung der Tritte, resp. der Blasebälge,*

Nun kam es also tatsächlich zum Verkauf eines Kunstharmoniums an Arnold Schönberg! Bemerkenswert erscheint, wie beide versuchten, aus dem Geschäft für sich den größtmöglichen Vorteil zu ziehen, Simon durch den Versuch, Harmoniumstücke von Schönberg zu bekommen, Schönberg selbst durch sein Feilschen um einen niedrigeren Preis; bezogen auf den Neuwert des Instrumentes hat er ja über 1000 Mark (fast ein Viertel) für sich herauschlagen können... Daraus lässt sich wohl auch erahnen, wie prekär die Situation des Harmoniummarktes während des Ersten Weltkrieges gewesen sein muss, da augenscheinlich Willy Simon mit allen Mitteln versuchte, ein Geschäft abzuschließen, auch zu Bedingungen, die für ihn nicht die günstigsten waren.

Wieso Schönberg die erbetenen Kompositionen nicht liefern wollte, kann nicht genau beantwortet werden: Hatte er eine Abneigung gegen Auftragskompositionen, oder störte ihn die leicht dekadente und gleichzeitig auch sehr amateurhafte Welt der *Albumblätter* und *Landschaftsskizzen*?<sup>99</sup>

Nach den im weiteren Verlauf des Briefes beschriebenen genauen Modalitäten der Bezahlung, der Verzollung (welche zur damaligen Kriegszeit etwas erschwert war) und der Spedition, erfahren wir anschließend noch indirekt von einer Anfrage Schönbergs über eine mögliche Konstruktion eines Harmoniums mit zwei gegenüberliegenden Klaviaturen, welche für Schönbergs Verständnis des Harmoniums (und auch der Orgel) von äußerster Wichtigkeit ist:

*Was nun Ihre Anregung bezüglich eines Kunstharmoniums anbelangt, welches mit zwei gegenüberliegenden Klaviaturen versehen sein soll oder wie Sie auch für die Orgel die Anlage von zwei Spieltischen vorsehen, teile ich Ihnen ergebenst mit, dass eine solche Ausführung technisch nicht möglich ist. Sobald Sie das Kunstharmonium gesehen haben werden, in seinem Innenbau,*

---

*ebenso zum bequemen Gebrauch der fast immer vorhandenen Kniehebel [...] Ein gewöhnlicher Stuhl oder Klaviersessel ist für das Harmonium unzweckmäßig, wovon man sich bei einem Versuch jederzeit überzeugen kann.» (ebd.)*

<sup>99</sup>Dafür spricht, dass Schönberg eine Anfrage des Peters-Verlages ablehnte, eine Bearbeitung Karg-Elerts von Schönbergs op. 16 Nr. 2 in einem Album für neue Harmoniummusik zu veröffentlichen, ohne die Fassung zu kennen. (nach Konold 45)

*werden Sie selbst leicht erkennen, dass dieser Gedanke nicht ausführbar ist. Um so etwas zu ermöglichen, dass zwei Spieler unabhängig voneinander vier- und achthändig [!] spielen können, bedarf es zweier Instrumente. Soweit ich den Orgelbau kenne, dürfte sich auch wohl hier ein und dasselbe Werk mit zwei Spieltischen kaum bauen lassen, es sei denn, dass man die Register teilt und die eine Hälfte dem Spieltisch 1, und die andere Hälfte dem Spieltisch 2 zuführt. Ihren Wunsch, ein Instrument ins Leben zu rufen, welches geeignet ist, größeren Anforderungen noch gerecht zu werden, wie sie besonders in der modernen Kunst oft gewünscht werden, verstehe ich wohl; leider aber ist die Praxis oft viel unbeholfener, wie die Theorie. (ebd.)*

Der Gedanke einer Orgel bzw. eines Harmoniums mit zwei getrennten Spielanlagen erscheint hier nicht zum ersten Mal. Er muss Schönberg ziemlich beschäftigt haben, da er sich mehrmals, an ganz verschiedenen Stationen seines Lebens manifestierte. Schon 1906/07 heißt es in einem fragmentarischen Aufsatz *Die Zukunft der Orgel*:

*Ich will zeigen, warum moderne Komponisten wenig oder gar nicht für die Orgel schreiben, und was notwendig ist, um sie zu Orgelkompositionen anzuregen [...] Neben einigen geringfügigen Ursachen, finde ich zwei hauptsächliche, deren jede sich als Mißverständnis erweist. Die eine, dass ein so umfangreiches Instrument, wenn es von bloß einem Musiker bedient wird, sich nicht [...] entfalten kann; die andere, dass dieses Instrument, das über eine so große Menge von Klangfarben verfügt, diese doch noch wenig differenziert. Wie sich zeigen wird, ist das zweite Mißverständnis eigentlich eine Folge des ersten; es gilt also was ich über das erste sage teilweise auch von diesem zweiten.*

*Ich muss einschalten, dass mir die genaue Kenntnis der Orgel fehlt. Was ich sage, legt als Maßstab die Kompositionstechnik an. Ich lasse mich deshalb auf alles Konstruktive nicht ein und befasse mich nur mit dem, was für den modernen Komponisten in Betracht kommt. Wie meine Vorschläge zu lösen, ja, ob sie nicht zum Teil schon gelöst sind, ist nicht meine Sache, sondern die der Konstrukteure.*

*Wenn man bedenkt, dass der kolossale Apparat, der aus drei Klavieren und 50 und mehr Blasinstrumenten besteht, von einem einzigen Spieler regiert wird, so darf man wohl das Orgelspielen ein höchst aristokratisches Vergnügen nennen. Es ist begreiflich, dass der, der daran sitzt, sich als Beherrscher der Tasten, Register, Pedale, Kopplungen, Pfeifen, Zungen und dergleichen mehr wie ein richtiger König vorkommt. Wie ein Gewaltiger, der mit Schicksalen spielt. Sind es auch nur Pfeifen und dergleichen, so ist er doch ihr Herr [...] Man hat Recht, die Orgel Königin der Instrumente zu nennen, von ihrer Majestät zu sprechen, und sie zu beherrschen, ist wirklich ein aristokratisches Vergnügen.*

*Dieses Vergnügens teilhaftig wird in erster Linie derjenige, dessen Vergnügen uns nicht so wichtig ist: der Reproduzierende, der Virtuose. [...] So haben wir also, da wir die Produktion geistiger Güter höher stellen als die Reproduktion, wenig Interesse an einem Instrument, das [...] vornehmlich dem Interesse des Reproduzierenden, aber nur wenig dem des Produzierenden dient. (nach Schönberg-GA II/B/5, 1]*

Offensichtlich hat Schönberg genau jene Fragen an Willy Simon gestellt, welche in dem Aufsatz erörtert werden; und die Orgel (und sinngemäß auch das Harmonium) scheint ihm klanglich zu wenig differenziert. Ob dies tatsächlich auf das Instrument an sich zurückzuführen ist, oder auf eine weniger günstige Registrierweise der Organisten, sei dahingestellt. Jedenfalls suchte Arnold Schönberg zeitlebens, das "Problem" Orgel zu lösen. Nicht verwunderlich ist beispielsweise, dass es für den Verein für musikalische Privataufführungen Arrangements gibt, welche einen vierhändigen Harmoniumpart vorsehen.<sup>100</sup>

Schönberg sieht Orgel (hier kann immer ergänzt werden: und Harmonium) als Summe vieler Instrumente, die wie ein Orchester unabhängig voneinander instrumentiert werden können. Hierbei schien ihm das Harmonium durchaus nicht ungelegen gekommen zu sein, da besonders am Kunstharmonium sogar die Dynamik der beiden Manualhälften völlig autonom behandelt werden kann. Möglicherweise ist sogar aus der Kenntnis dieser Eigenart der

---

<sup>100</sup>Max Reger, *Eine romantische Suite*, bearb. von Arnold Schönberg und Rudolf Kolisch

hier dokumentierte Harmoniumkauf zustande gekommen.

Auf jeden Fall beschäftigte Schönberg die Orgel in der 1940er Jahren nochmals, bei der Komposition der *Variations on a Recitative* op. 40. In einem Brief an Werner David dokumentiert Schönberg in seinem letzten Lebensabschnitt nochmals seinen Standpunkt bezüglich der Orgel, wobei er sich auf den unvollendeten Aufsatz bezieht, an dem er rund 40 Jahre zuvor gearbeitet hatte:

*[...] Meinen Standpunkt zur Orgel habe ich eigentlich vor mehr als vierzig Jahren in einem Aufsatz [...] festgelegt. Ich habe dort unter anderem verlangt, dass ein solches Rieseninstrument mindestens zwei bis vier Spielern die Möglichkeit gleichzeitiger Betätigung bieten sollte. Dass ein zweiter, dritter oder vierter Spieltisch angehängt werden könnte. Vor allem war mir die Dynamik des Instruments etwas sehr wichtiges, denn die Dynamik allein ist's, was Klarheit schafft, die ja durch die meisten Orgeln nicht erzielt werden kann. [...]*

*Niemand – kein Musiker und kein Laie braucht so viele Farben als die Orgel besitzt, mit anderen Worten – so viele Register. Dagegen wäre es sehr wichtig, dass sie eben jeden einzelnen Ton für sich selbst, nicht bloß eine ganze Oktavgattung, dynamisch verändern kann – vom leisesten pianissimo bis zum größten forte.*

*So meine ich also, dass das Instrument der Zukunft folgendermaßen beschaffen sein wird: Da werden nicht 60 oder 70 verschiedene Farben sein, sondern eine ganz kleine Anzahl (vielleicht 2 bis 6 würden bestimmt genügen), die aber den ganzen Umfang von 7 bis 8 Oktaven haben müssten und eine dynamische Ausdrucksfähigkeit vom leisesten pianissimo bis zum größten fortissimo, jede für sich allein.*

*Das Instrument der Zukunft müsste nicht wesentlich größer sein als etwa anderthalbmal so groß als eine tragbare Schreibmaschine. [...] Ich stelle mir vor, dass mit so einem tragbaren Instrument Musiker und Musikfreunde einander am Abend treffen werden in irgend einem Haus und werden Duos,*

*Terzette und Quartette spielen, wobei sie den tatsächlichen Gehalt aller Symphonien wiederzugeben imstande sein werden. [...] (nach Schönberg-GA a. a. O.)*

Gibt uns Schönberg hier nicht eine indirekte Beschreibung des (Kunst-) Harmoniums? Treffen nicht alle geforderten Eigenschaften (abgesehen von der Möglichkeit, mehrere Spielanlagen zu bauen) zumindest zu einem großen Teil auf dieses Instrument zu?

Besonders die dynamische Flexibilität bei gleichbleibender Klangfarbe ist einer der Hauptunterschiede des Harmoniums gegenüber der Orgel.<sup>101</sup> Diese Farben sind zudem über den gesamten Tonumfang des Harmoniums (7 Oktaven) abrufbar.

Die Primärfarben, die ein Harmonium besitzt, betragen je nach Instrument zwischen 1 und 15, wobei sich diese Farben in vielen Punkten wieder ähneln; das Harmonium (Druckwind) verfügt grundsätzlich über drei Farbgruppen: runde, dunkle Stimmen (die vorderen Spiele), helle, nasale Stimmen (die hinteren Spiele) und Schwebestimmen (sowohl für vordere als auch hintere Spiele). Innerhalb dieser Gruppen gibt es dann mannigfaltige Nuancen. (vgl. z. B. KdR 1, Kap. 1, 2, 7)

Auch die Größe des Harmoniums stimmt mit der von Schönberg angegebenen zumindest in Ansätzen überein, und auch der Aspekt häuslichen Musizierens war dem Harmonium von Anfang an nie fremd – ganz im Gegenteil, es wurde sogar primär als Haus- bzw. Saloninstrument angesehen! Davon zeugt und. a. auch der Untertitel der Zeitschrift *Das*

---

<sup>101</sup>vgl. KdR 1, 16; ein ähnlicher Gedanke liegt in besonderer Weise dem System der *Parabrahmorgel* zugrunde: Eine vom Berliner Organisten Paul Schmidt erdachte und von den Firmen Schiedmayer und Weigle ausgeführte Kombination von Orgel und Harmonium. In einer Beschreibung von Kurt Hennig heißt es: »[...] das dritte [Manual; ihm sind die Harmoniumstimmen zugeteilt] steht in 2 Windkompressionsschwellern, die ermöglichen, recht und linke Seite voneinander zu sondern. [wie bei der Doppelexpression des Kunstharmoniums] Die Windkompressionsschweller bewirken ein augenblickliches Anwachsen der treibenden Kraft des Windes, vom zartesten, weichsten Druck bis zu einer Macht, die für ein donnerndes Fortissimo genügt.« (Hennig 378) Ein anderer Gutachter bestätigt diese Aussage und meint: »Die Orgel erzielt ein beträchtliches Maß von Klangstärke im Fortissimo und Weichheit im Pianissimo. Die zwischen diesen beiden Extremen liegenden Klangstärkegrade sind in unbegrenzter Zahl erreichbar, und zwar [...] kann man sämtliche Nuancen in ununterbrochenem Crescendo oder Decrescendo erzielen.« (nach Hennig 380) Hier entsprechen bisweilen sogar die Formulierungen!

*Harmonium*, die sich ab Oktober 1902 *Zeitschrift für Hausmusik* nannte.<sup>102</sup> Auch die regelmäßig stattfindenden Konzerte von Paula Simon-Herlitz hießen *Harmonium-Hausmusik-Abende*. (Simon Prachtkatalog 15) Und selbstverständlich zeugt eine nicht enden wollende Fülle an Musikalien, in erster Linie Bearbeitungen von Symphoniesätzen, Ouvertüren u. dgl. (besonders für Harmonium und Klavier oder Harmonium, Klavier und Violine) von der Beliebtheit als häusliches Instrument.<sup>103</sup>

Ein letzter Aspekt sei hier noch angeführt: Die dynamischen Angaben in den *Variations on a Recitative* op. 40 von Schönberg verlangen in ihrer Originalfassung (nicht in der gängigen Bearbeitung durch Carl Weinrich) oftmals das, was nur auf dem Kunstharmonium realisierbar ist, nämlich das gleichzeitige Anschwellen einer Stimme, während eine andere abnimmt. Sollten die Variationen die klangliche Ästhetik des Harmoniums im Hintergrund haben<sup>104</sup>; gäbe vielleicht sogar eine Bearbeitung für Kunstharmonium Sinn (vielleicht für mehrere Instrumente)?

### Zusammenfassung

Das Verhältnis Arnold Schönbergs zum Kunstharmonium war enger als man auf den ersten Blick annehmen würde: Es liegen Briefe und eine Quittung vor, welche bestätigen, dass er im Sommer 1916 ein Harmonium bestellt hatte. Ob er es durch die Kriegslage auch tatsächlich erhalten hat, konnte nicht geklärt werden.

Auf jeden Fall zeigt dieses Interesse eine gewisse Affinität zu diesem Instrument und lässt

---

<sup>102</sup>In der Zeitschrift finden sich etliche Artikel, welche das Harmonium als prädestiniert für Hausmusik thematisieren. Vgl. dazu Harm 1, 115; 1, 149 oder Harm. 2, 1. In Nr. 1 des 1. Jg. heißt es auf S. 1: »Das Harmoniumspiel wird fast ausschließlich in Laienkreisen gepflegt. Seine in gewisser Hinsicht geringen technischen Anforderungen [...] haben das Harmonium gerade in denjenigen Kreisen zu einem vertrauten Freund und unentbehrlichen Hausschatz gemacht, denen an der Pflege einer guten, gediegenen Hausmusik gelegen ist.«

<sup>103</sup>Man besehe sich nur einmal den Katalog des Harmoniumhauses Carl Simon, Berlin. [Collection Carl Simon, *Harmonium-Musik*, Berlin o.J.]

<sup>104</sup>Über den Gebrauch der Doppelexpression vgl. z. B. KdR 1, 230 ff.

auch weiters den Schluss zu, in Schönbergs Werken legitim ein Kunstharmonium einsetzen zu können. Schließlich geht aus einer Anfrage Schönbergs klar hervor, dass er auch für das Harmonium (wie er es für die Orgel schriftlich dokumentierte) eine Anlage mit mehreren Spieltischen vorsah; er dachte sogar daran, dass sich die Musikliebhaber zum Ensemblespiel mit ihren kleinen Orgeln zu Hause treffen sollten.

Schließlich fällt auf, dass Schönbergs Vorstellungen von der Orgel eher denen des Harmoniums entsprechen: größtmögliche dynamische Bandbreite bei gleicher Klangfarbe, welche sich über den gesamten Umfang erstreckt, unabhängiges dynamisches Gestalten, limitierte Klangfarben und leichte Transportierbarkeit.

## Literaturverzeichnis

### Ahrens a

»Zur Entwicklung des Harmoniums und seiner Terminologie«, in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, hrsg. von Christian Ahrens u. Gregor Klinke, Frankfurt/Main 1996, S. 20-37

### Ahrens b

Christian Ahrens, *Zur Frühgeschichte der Instrumente mit durchschlagenden Zungen in Europa*, unveröffentlicht

### Ahrens c

»Das Harmonium-Klavier und andere Kombinations-Instrumente«, in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, hrsg. von Christian Ahrens u. Gregor Klinke, Frankfurt/Main 1996, S. 161-175

### Ahrens d

Christian Ahrens u. a., Die von Weigle und Schiedmayer erbaute Parabrahmorgel (1908) in Eichwalde. Ein historisch bedeutsames Denkmal des Orgelbaus, Studierendokumentation Ruhr-Universität Bochum, Bochum o. J.

### Ahrens/Klinke

Christian Ahrens u. Gregor Klinke (Hrsg.), *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, Frankfurt/Main 1996

### Asow

Erich H. Müller v. Asow, *Richard Strauss, Thematisches Verzeichnis*, 3 Bde. (vollendet u. hrsg. v. A. Ott u. Fr. Trenner), Wien 1959-74

### Bailey

Walter B. Bailey, »The Chamber-Ensemble Arrangements of the Orchestra Songs, Opus 8: Realizing Schoenberg's Instructions to His Students«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. XIII/Nr.1, June 1990, S. 63-88

## Baines a

Anthony Baines, Artikel "Celesta", in: *Lexikon der Musikinstrumente* (übers. v. Martin Elste), Stuttgart u. Kassel 1996

## Baines b

Anthony Baines, Artikel "Harmonium", in: *Lexikon der Musikinstrumente* (übers. v. Martin Elste), Stuttgart u. Kassel 1996

## Berlioz-Strauss

Hector Berlioz, *Große Instrumentationslehre*, herausgegeben und ergänzt von Richard Strauss, 2 Bde., Leipzig 1905/Neuaufgabe 1955

## Berner a

Alfred Berner, Artikel "Harmonium", in: *MGG*

## Berner b

Alfred Berner, Artikel "Harmonium", in: *New Grove*

## Beyer

Friederike Beyer, »Das Kunstharmonium«, in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, hrsg. von Christian Ahrens u. Gregor Klinke, Frankfurt/Main 1996, S. 133-160

## Bie

Oscar Bie, *Das Wesen der Tasteninstrumente Klavier, Orgel, Harmonium*, Leipzig<sup>2</sup>1921

## Detig

Christian Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings*, (=Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 201), Kassel 1998

## Dierke

Sven Dierke, »'Hundert-Franken-Orgel'? Das Harmonium in geistlicher Musik«, in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, hrsg. von Christian Ahrens u. Gregor Klinke, Frankfurt/Main 1996, S. 182-189

#### Eul/Goede

Sigrid Eul u. Birgit Goede, »'Aufforderung zum Tanz' Das Harmonium in der Salonmusik«, in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, hrsg. von Christian Ahrens u. Gregor Klinke, Frankfurt/Main 1996, S. 190-195

#### Gellerman a

Robert F. Gellerman, *The American Reed Organ. Its History. How It Works. How to Rebuild It*, New York 1973

#### Gellermann b

Robert F. Gellerman, *Gellerman's International Reed Organ Atlas*, New York 1985

#### Gerlach

Sonja Gerlach, *Sigfrid Karg-Elert, Verzeichnis sämtlicher Werke*, Frankfurt/Main 1984

#### Gernhardt/Henkel/Schrammek

Klaus Gernhardt, Hubert Henkel, Winfried Schrammek, *Orgelinstrumente. Harmoniums* (Musikinstrumentenmuseum der Karl Marx-Universität Leipzig. Katalog Bd. 6)

#### Großbach a

Jan Großbach, *Das Harmonium*, Frankfurt/Main 1991

#### Großbach b

Jan Großbach, Artikel "Harmonium" in: *MGG2*

#### Guntermann

Guido Guntermann, »Zum Wandel der Klangästhetik und der Funktion des Harmoniums«, in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und*

*musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, hrsg. von Christian Ahrens u. Gregor Klinke, Frankfurt/Main 1996, S.38-58

#### Hartmann

Günter Hartmann, *Zu Karg-Elerts Bleistift-Anmerkungen in Schönbergs 'Harmonielehre' von 1911* in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft 1997/98*, Hamburg 1999, S.133-172

#### Hennig

Kurt Hennig, *Meisterharmonium "Dominator" und Parabrahmorgel* in: *ZfIb* 33. Jg., S. 376 ff.

#### Hesselink

Paul S. Hesselink, »Variations on a Recitative for Organ, Op. 40: Correspondence from the Schoenberg Legacy«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. VII/Nr.2, November 1983, S. 141-196

#### Hirsbrunner

Theo Hirsbrunner, »Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* und seine 'sinnlichen Hilfsmittel', in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984, S. 31-42

#### Hough a

Bonny E. Hough, *Schoenberg's Herzgewächse op. 20: An Integrated Approach to Atonality through Complementary Analysis*, Diss. Washington University, St. Louis, Missouri 1982

#### Hough b

Bonny E. Hough, »Schoenberg's Herzgewächse and the Blaue Reiter Almanac«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. VII/Nr.2, November 1983, S. 197-221

#### Huber

Nicolaus A. Huber, »Zu Weberns Kammerorchesterbearbeitung seiner Sechs Stücke

für Orchester op. 6 für den *Verein für musikalische Privataufführungen*«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984, S. 65-85

#### Karg-Elert a

Sigfrid Karg-Elert, *Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums*, Berlin 1908

#### Karg-Elert b

Sigfrid Karg-Elert, *Das moderne Kunstharmonium*, Berlin o. J.

#### Karg-Elert c

Sigfrid Karg-Elert, *Die neue "Universalschule für Harmonium" von Paul Schmidt*  
in: Zflb 32: Jg., S. 780 ff.

#### Karg-Elert d (=KdR)

Sigfrid Karg-Elert, *Die Kunst des Registrierens*, 2 Bde., Berlin 1911 ff.

#### Katalog Kotykiewicz

Kataloge der Firma Kotykiewicz, Wien, 1910 und 1926

#### Katalog Mustel G-1910

#### Katalog Schiedmayer a

undatierter Katalog der Firma Schiedmayer, als Faksimile abgedruckt in der Zeitschrift *Das mechanische Musikinstrument* 12. Jg. No. 46, Dezember 1988, S. 25-37

#### Katalog Schiedmayer b

Katalog der Firma Schiedmayer in *Industrie und Handel*, Bd. 43, Berlin 1927, S. 30 f.

#### Katalog Schiedmayer H 104

Katalog der Fa. Schiedmayer für Orchesterharmoniums Typ *Ideal*, o. O., o. J.

#### Konold

Wulf Konold, "Struktur und Klangfarbe. Bemerkungen zu Original und Bearbeitungen von Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* op. 16", in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn

(=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984, S. 43-64

#### Maegaard

Jan Maegaard, »Orchestrating Schoenberg's Organ Variations«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. III/Nr.1, March 1979, S. 83-86

#### Malkin

Edwin Malkin, *The Orchestral Organist and the Mustel Organ*, London o. J. (ca. 1905)

#### McBride

Jerry McBride, »Orchestral Transcriptions for the Society for Private Musical Performances«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. VII,Nr.1, June 1983, S. 113-126

#### Metzger/Riehn

Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, *Schönbergs Verein für musikalische Privat-aufführungen* (=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984

#### Mustel a

Alphonse Mustel, *L'Orgue-Expressif ou Harmonium*, 2 Bde., Paris 1903

#### Mustel b

Alphonse Mustel, Artikel "L'Orgue-Hramonium", in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, hrsg. v. Albert Lavignac u. L. de la Laurencie, Paris 1913-31, Bd. 2/2, S. 1375-1400

#### Ord-Hume

Arthur W. J. G. Ord-Hume, *Harmonium. The History of Reed Organs and ist Makers*, New York 1986

#### Owen

Barbara Owen, Artikel "Reed Organ", in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984

#### Reich

Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Frank-

furt, Zürich 1968

#### Riehn

Rainer Riehn, "Über Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* und *Das Lied von der Erde* in Arnold Schönbergs Kammerfassungen", in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984, S. 8-30

#### Schlötterer a

Roswitha Schlötterer (Hrsg.), *Richard Strauss - Max von Schillings. Ein Briefwechsel* (=Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München Bd. 9), Pfaffenhofen 1987

#### Schlötterer b

Reinhold Schlötterer, *Das Harmonium in 'Ariadne auf Naos' von Richard Strauss*, unveröffentlicht

#### Schmidt

Paul Schmidt, *Die Kunst des orchestralen Spiels: Universalschule für Harmonium jeden Systems*, 3 Bde., Stuttgart 1912

#### Schmidt Bemerkungen

Paul Schmidt, *Bemerkungen zur Ausführung des Harmoniumparts* in: Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, Harmoniumstimme (Orchestermaterial)

#### Simms

Bryan R. Simms, »The Society for Private Musical Performances: Resources and Documents in Schoenberg's Legacy«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. III/Nr.2, October 1979, S. 127-150

#### Simon Berechnungstabellen

Willy Simon, *Berechnungstabellen für Balthasar-Florence Druckwind-Harmoniums*, Berlin o. J. (1911)

#### Simon Harmoniummusik

Notenkatalog des Carl Simon Musikverlages, Berlin o. J. (ca. 1910)

## Simon Prachtkatalog

Carl Simon Harmoniumhaus, *Illustrierter Harmonium-Prachtkatalog*, Berlin o. J. (1911)

## Simon Ratgeber

Willy Simon, *Kleiner Ratgeber bei Anschaffung von Harmoniums*, Berlin o. J. (ca. 1910)

## Szmolyan

Walter Szmolyan, »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984, S 101-114

## Vehlow

Gero Ch. Vehlow, *Studien zur Geschichte der Musik für Harmonium* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 203), Kassel 1998

## Vojtech

Ivan Vojtech, »Die Konzerte des Prager Vereins«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984, S. 115-118

## Weber

Horst Weber, »'Melancholisch düsterer Walzer, kommst mir nimmer aus den Sinnen!'«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (=Musik-Konzepte Bd. 36), München 1984, S. 86-100

## Zellner

L. A. Zellner, *Harmoniumschule*, Wien o. J.

## Zydek

Sandra Zydek, »Das Harmonium in den Opern von Richard Strauss«, in: *Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines 'historischen' Musikinstrumentes*, hrsg. von Christian Ahrens u. Gregor Klin-

ke, Frankfurt/Main 1996, S. 196-204

Verwendete Abkürzungen

Har Zeitschrift *Das Harmonium*, Jg. 1-9, Leipzig 1901-1911 und Jg 0, Weimar 1900/01

Hf Zeitschrift *Der Harmoniumfreund*, Jg. 1-3, Berlin 1927-30

KdR = Karg-Elert d (*Die Kunst des Registrierens*)

Zflb *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 1- 63, Leipzig 1880-1943