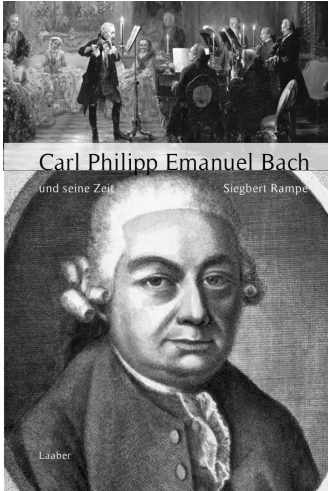


## Siegbert Rampe

Carl Philipp Emanuel Bach  
und seine Zeit.



Laaber: Laaber Verlag 2014.  
659 S., geb., Abb., Notenbsp.,  
44.80 EUR  
ISBN 978-3-89007-838-0

Ein passenderes Geschenk hätten Siegbert Rampe und der Laaber Verlag Carl Philipp Emanuel Bach zum 300. Geburtstag nicht auf den Tisch legen können als diese opulente und durchaus spannend zu lesende Biographie. Seit Hans-Günter Ottenbergs Pioniertat, der „bis heute maßgeblichen Biographie“ (so Rampe, S. 482) über Carl Philipp Emanuel Bach, die 1982 beim Reclam-Verlag in Leipzig veröffentlicht wurde, sind zahlreiche Einzelstudien, Dokumente, Briefe u. a. erschienen. Besonders aber liegen seine Kompositionen endlich in nun sogar zwei kritischen, allerdings noch nicht abgeschlossenen Editionen vor: vom Stuttgarter Carus-Verlag und vom Packard Humanities Institute in Los Altos (Kalifornien). Glänzende Voraussetzungen und eine breite Basis, um erneut über „Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit“ nachzudenken. So setzt sich Siegbert Rampe, Klavierspieler, Organist und Dirigent sowie Autor zahlreicher musikwissenschaftlicher Publikationen dann auch zum Ziel, C. P. E. Bachs „Œuvre zusammenzufassen, seine Bedeutung zu verdeutlichen, zu vertiefen und einmal zu erklären, was die Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen aus ihm zu lernen vermochten“ (S. 11). Denn die Heroen-Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts hat Carl Philipp Emanuel Bach zugunsten seines Vaters Johann Sebastian Bach völlig vergessen, und dies mit verhängnisvollen Folgen. Selbst im 20. Jahrhundert, ja bis in die jüngste Zeit habe die „sogenannte Bach-Forschung“ (S. 485) in C. P. E. Bach noch immer keinen „eigenständigen Komponisten“ (ebd.) gesehen. Gleichzeitig muss Rampe jedoch einräumen, dass sich dieser Zustand in den letzten 30 Jahren zugunsten des Bach-Sohnes verändert hat. Die Schilderung dieser neuen Sichtweise wird vom Autor häufig mit einem merkwürdig beleidigten, den Leser irritierenden „Zungenschlag“ begleitet. Mit Sätzen wie diesem z. B., bei dem es um „Persönlichkeit und Charakter“ C. P. E. Bachs geht: „Wahrscheinlich war er [C. P. E. Bach, I. A.] – anders als Johann Sebastian Bach – auch keiner, der oberflächliche Gespräche mit dem Mann auf der Straße führte“ (S. 452). Oder, wenn Rampe konstatiert: „Wahrscheinlich“ habe sich „Bach weit mehr um seinen Vater gekümmert als der Vater je um ihn“ (S. 12). Eine Vermutung, die zu belegen wäre!

Ganz anders, und durchaus mit Empathie, beschreibt Rampe C. P. E. Bach, das „Originalgenie“, den „Genussmenschen“, den „sehr geschickten Geschäftsmann“, der „ein eigenwilliger und willensstarker Charakter“ gewesen sei und zudem „eine sympathische Künstlerpersönlichkeit“ (S. 454/455). Sorgfältig wird der Weg vom „jugendlichen Avantgardisten“, der Clavier-„Sonaten auf Concertenart“ (J. A. Scheibe) und im „modernen galanten Stil“ komponiert hat (S. 124), bis zum „Originalgenie“ (S. 10) und „Wegbereiter der Klassik“ (S. 422) nachgezeichnet. Begleitet werden die einzelnen biographischen Stationen mit zahlreichen Zitaten der Bach'schen Zeitgenossen und Nachgeborenen. Im Mittelpunkt der einzelnen Kapitel aber steht Carl

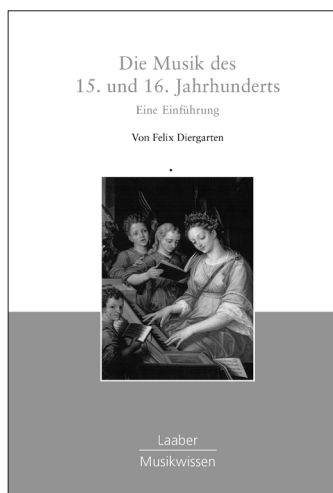
Philipp Emanuel Bachs Œuvre. Anhand der Notenbeispiele erläutert Siegbert Rampe dessen außergewöhnliche Bedeutung für den Fortgang der Musikgeschichte.

Entsprechend dem Konzept der Reihe „[...] und seine Zeit“, wird die Publikation mit einer Chronik eröffnet. In ihr werden politische, wirtschaftliche, kulturelle und vor allem musikalische Ereignisse, die in C. P. E. Bachs Lebenszeitraum fallen, stichwortartig aufgelistet. Es folgen unter der Überschrift „Leben und Werk – Aspekte einer ungewöhnlichen Biographie“ die Kapitel „Kindheit, Ausbildung und Studium (1714–1738)“, „Ein Leben bei Hof: Cembalist und Begleiter Friedrichs des Großen (1738–1767)“, „Unter Dichtern und Denkern“, „Ein Leben in der Hansestadt: Musikdirektor in Hamburg (1768–1788)“, „Das Originalgenie“ und „Nachlass und Nachwelt“. Der umfangreiche Anhang umfasst den Bildteil, das Abkürzungs- und Werkverzeichnis, die Bibliographie sowie das Personen- und Werkregister. In die Chronik haben sich leider ungewöhnlich viele Fehler eingeschlichen. Z. B. nicht 1356, sondern erst 1417 wurde die Mark Brandenburg ein Kurfürstentum (S. 31), doch 1731 wiederum ist Preußen bereits 30 Jahre ein Königreich und eben kein „Kurfürstentum“ mehr (S. 139); nicht 1709 entstand „Großberlin“ (S. 31), sondern erst 1920 wurden die Vorstädte zu Groß-Berlin zusammengefasst usw. Auch war die Universitätsstadt Frankfurt an der Oder, als C. P. E. Bach dort studierte, kein Ort „an der Grenze zu Polen“ (S. 121). Und wieso das Erdbeben, das 1755 Lissabon zerstörte, „Europa auf brachiale Weise die Grenzen von Aufklärung und Fortschritt [demonstriert]“ (S. 45), hätte Rampe erklären sollen. Zudem bleiben zahlreiche Ereignisse, beispielsweise die Uraufführung von C. H. Grauns *Der Tod Jesu* am 26. März 1755, in der Chronik unerwähnt. Wie überhaupt die Entwicklung des bürgerlichen Musiklebens nur cursorisch dokumentiert ist. Dabei ist Bach *die* Persönlichkeit, die für das Zusammenwirken von höfischer und städtischer Musikpflege in Berlin steht. Während er von 1740 bis 1767 in der königlich-preußischen Residenzstadt Berlin lebte und arbeitete, begann sich das Musikleben – erst langsam und „unter der Hand“ – dem Bürgertum zu öffnen bzw. öffentlich zu werden. Ein Prozess, an dem der Komponist nachweisbar aktiv beteiligt war und der in vorliegendem Buch leider nur am Rande erwähnt wird. Denn dass „das Schaffen Bachs zwischen 1738 bis 1767 [...] hauptsächlich vom Bedarf des Hofes diktiert wurde“ (S. 157), widerlegt bereits sein schöpferisches Engagement für die städtisch-bürgerlichen Musizierkreise. Auf die allerdings wird nur so nebenbei verwiesen. Dabei listet Rampe in der Bibliographie sogar etliche Arbeiten auf (z. B. die von Barbara Wiermann), die Bachs diesbezügliches Engagement dokumentieren. Wenn eine Reihe deutlich betont, dass der Komponist „und seine Zeit“ dargestellt werden, dann gehört das *ganze* Musikleben dazu, und das bedeutet für die Bach-Zeit höfisches genauso wie bürgerlich-städtisches!

Häufig geben zudem Rampes Schlussfolgerungen Rätsel auf, wie z. B. beim Nachlass von C. P. E. Bach, wo es heißt: „Entscheidend aber war, dass Johanna Maria [Bachs Frau, I. A.] und Anna Carolina Philippina Bach [Bachs Tochter, I. A.] bis zuletzt die Handschriften von Bach und seinem Vater sowie das *Altbachische Archiv* zusammenhielten, vermutlich weil er ihnen dies stets so eingeschärft hatte“ (S. 469) Aha! Durch ein sorgfältiges Lektorat hätte so manche Ungereimtheit bereinigt und so manches Defizit vermieden werden können. Siegbert Rampe hat leider die selbst gestellte „Aufgabe einer neuen Biographie“ (S. 11) nur teilweise gelöst. Nachfolgende musikwissenschaftliche Generationen sollten hier anknüpfen. Denn es muss nach wie vor, um mit Theodor Fontane zu sprechen, noch „ein weites Feld“ beackert werden.

Ingeborg Allihn

**Felix Diergarten**  
Die Musik des 15.  
und 16. Jahrhunderts.  
Renaissance und  
Reformationen.



Laaber: Laaber Verlag 2014  
(Epochen der Musik, 2), 252 S.,  
Abb., Notenbsp., brosch.,  
24.80 EUR  
ISBN 978-3-89007-856-4

Durch die Betrachtung von „Spiegeln und Rätselbildern“ stückweise zur höheren Erkenntnis gelangen – diesen Leitgedanken, angelehnt an den 1. Korintherbrief, setzt der Autor als narratives Konzept seiner musikhistorischen Darstellung der Musik des 15./16. Jahrhunderts voran. Sie bildet den Auftakt einer neuen Paperback-Reihe *Epochen der Musik* des Laaber-Verlags, welche die europäische Musikgeschichte von der Antike bis in die unmittelbare Gegenwart hinein in Form einer fundierten, besonders kompakt geschriebenen Einführung einem breiten musikinteressierten Leserkreis vermitteln will. Mag uns die Musik der letzten drei bis vier Jahrhunderte mehr oder weniger bekannt, vertraut und präsent erscheinen, so wirken die überlieferten Kompositionen der Renaissance in der Tat nicht selten wie „Rätselbilder“. Als Musiktheoretiker und ausgewiesener Spezialist für Alte Musik gelingt es Felix Diergarten, die vielen kleinen Mysterien dieser Zeit auf eine unterhaltsame Art und Weise „aufzudröseln“. Dabei beschreitet er nicht den vielleicht klassischen Weg einer gattungsgeschichtlichen Darstellung. Ausgangspunkt seines facettenreichen Epochenporträts sind sechs chronologisch angeordnete Musikhandschriften und -drucke vom frühen 15. Jahrhundert bis in die 1590er-Jahre, an denen der Autor die jeweils spezifischen stilistischen Merkmale des damaligen Komponierens sowie der sich neu etablierenden Gattungen, aber auch deren jeweilige Metamorphosen durch die nachkommenden Komponistengenerationen, beschreibt. Legitimiert (und durchaus einer langer Tradition verpflichtet) wird diese Zeiteinheit kompositionsgeschichtlich, nämlich durch das Prinzip der „prima prattica“ als der epochen- bzw. einheitsstiftenden Grundsignatur. Darüber hinaus werden die Quellensammlungen in einem übergeordneten historischen Kontext verortet, indem Diergarten ebenso receptions-, sozial- sowie kulturgeschichtliche

Aspekte in seine Erzählung einfließen lässt. Explizit weist der Autor darauf hin, dass ein Blick auf die Musik dieser Zeit nur von einer willkürlichen Quellenauswahl bestimmt sein kann, zumal gerade der starke Verlust an historischen Quellen durch die Jahrhunderte hindurch lediglich ein lückenhaftes Epochenbild zulässt. Bewusst wurde ein Schwerpunkt auf Musiksammlungen aus dem süddeutschen und schweizerischen Raum gelegt, um eine bislang nur in Fachkreisen bekannte Musikregion in den Vordergrund zu rücken.

Angesichts der Schwierigkeiten, die mit dem Schreiben über die Musik der Renaissance verbunden sind, ist es beachtenswert, wie der Autor anhand seiner Quellenauswahl das synchrone Nebeneinander heterogener Stile und Gattungen in diesen zwei Jahrhunderten anschaulich diskutiert. Jedem der sechs Großkapitel stellt Felix Diergarten eine ausführliche Beschreibung der jeweiligen Musiksammlung voran. Am Codex St. Emmeram (einer bedeutsamen Handschriftensammlung aus den 1430er-Jahren, die international berühmte Werke italienischer, frankoflämischer und englischer Komponisten enthält) zeigt er beispielsweise die Entwicklung der zyklischen Cantus-Firmus-Messe sowie der isorhythmischen Motette in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und geht dabei auch auf die neue Satztechnik des Fauxbourdon ein, mit dem sich ein eminenter Stilwandel ankündigte. Einen großen Raum in der Darstellung nehmen die Musikdrucke Petruccis um 1500 ein. Vor allem in seinen Liedersammlungen lassen sich die Entwicklungstendenzen im Bereich des Liedsatzes ablesen. Am Beispiel der bekannten Melodie „L'homme armé“ sowie der zahlreich überlieferten „L'homme armé“-Messen verdeutlicht der Autor die Zusammenhänge zwischen kompositorischer Praxis und staatspolitischen Ereignissen. Die Stimmbücher der Basler Familie Amerbach in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts enthalten die ersten Dokumente der frühen evangelischen Musikgeschichte. Von besonderer Bedeutung sind die hier versammelten Tenorlieder als explizites Charakteristikum deutschsprachiger Liedsätze. Die Basler Stimmbücher sind nicht nur Zeugnisse der häuslichen Musikpflege, sondern auch in sozialgeschichtlicher Hinsicht Ausdruck der privaten Musikerziehung im humanistisch-bürgerlichen Umfeld. Nach einem Kapitel über das italienische Madrigal sowie dessen Pendant im Elisabethanischen England wirft der Autor noch einen Blick auf die Musik der Gegenreformation. An einer Münchner Musiksammlung aus dem Jahre 1596 zeigt Diergarten die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert und hinterfragt in diesem Zusammenhang den Mythos Giovanni Pierluigi da Palestrina. Der sogenannte „Palestrinastil“ galt aufgrund seiner ununterbrochenen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte sowie dank seines auf expressive Extreme verzichtenden imitatorisch-motettischen Satzmodells bis ins 20. Jahrhundert als Inbegriff der katholischen Kirchenmusik.

Da sich diese Einführung in erster Linie an Studierende der Musik oder Musikwissenschaft, an Lehrende an Musikhochschulen oder Universitäten richtet, ist die Gesamtdarstellung zum schnellen Auffinden von Sachverhalten konzipiert. Komponisten werden im Fließtext durch Kapitälchen unter Angabe der Lebensdaten hervorgehoben. Die wichtigsten Fachbegriffe sind mit Pfeilen markiert und werden in einem Glossar am Ende des Buches knapp erklärt. Die wichtigsten Sachverhalte werden durch Fettdruck in abgesetzten Textkästen grafisch hervorgehoben. Auf einen Fußnotenapparat wird zugunsten der Lesefreundlichkeit verzichtet. Eine Zeittafel sowie ein Register am Ende des Buches runden diese exzellent geschriebene musikgeschichtliche Einführung ab.

Karsten Bujara

**Florian Kraemer**  
Entzauberung der Musik.  
Beethoven, Schumann und  
die romantische Ironie.



Paderborn: Wilhelm Fink 2014.  
304 S., kt., Abb., Notenbsp.,  
44.90 EUR  
ISBN 978-3-7705-5594-9

Dieses Buch (eine Kölner Dissertation von 2011/12) widmet sich einem exquisiten, wenn nicht exklusiven Thema. Man kannte es bisher nur aus dem Theater. Ähnlich wie die Ekstase (von griechisch „ek stasis“, für einen außer sich seienden Menschen, z. B. während eines dionysischen Rausches) wäre auch eine Ekbase (von griechisch „ek basis“) eine, allerdings kalkulierte, „Außer-sich-Stellung“ des Menschen oder vielmehr eines Menschendarstellers auf der Bühne, außerhalb des Bühnengeschehens. Das Kunstwerk für Schauspieler wird unterbrochen, der selbstbestimmte (autonome) Ablauf wird zerbrochen, um das Kunstwerk in seiner Fremdbestimmtheit (Heteronomie) zu enthüllen, um seinen geschlossenen Charakter zu öffnen und das Geschehen scheinbar von außen zu kommentieren. Klassisch dafür ist die Rolle des Chores in der griechischen Tragödie. In den Programmschriften einer deutschen Romantik hatte man es mehr mit den griechischen Komödien und mit der Funktion solcher Brechungen in den Stücken eines Aristophanes. Der von Friedrich Schlegel geprägte Begriff der „Parekbase“ bezeichnet ein ironisches Heraus-treten aus dem geschlossenen Bühnenwerk, Gedicht oder Roman, die eine in sich illusionäre, künstlich-künstlerische zweite Wirklichkeit präsentieren, von Seiten des Autors. Soweit die Vorgeschichte.

Der ambitionierte Versuch Kraemers besteht nun darin, die Techniken einer romantischen Ironie auf musikalische Kunstwerke zu übertragen und danach zu suchen, wo und wie in der Musikgeschichte vergleichbare Phänomene der Schlegel'schen „Parekbase“ zu finden sind. Eingebettet ist diese Fragestellung in einen größeren Forschungszusammenhang, der die Selbstreflexion der Musik innerhalb musikalischer Abläufe zum Thema hat, eines der hochgestochenen Projekte innerhalb der Musikwissenschaft der letzten Jahre, dem man seine Künstlichkeit ziemlich weit von außen ansehen kann. Selbstreflexive Musik macht nach diesem Modell nur das

bürgerliche Individuum, das sich den Luxus einer Selbstdistanzierung vom eigenen Tun leisten kann. Manchmal ist es auch blutiger Ernst, wenn einem Komponisten die musikalischen Mittel (wie dem Sprachskeptiker Lord Chandos bei Hugo von Hofmannsthal) „wie modrige Pilze im Munde zerfallen“, manchmal ein kokettes Spiel, um eine Desillusionierung des Hörers herbeizuführen, um ihn aus dem bequemen Nachvollzug eines geordneten, zauberhaften, genussreichen Musikstücks herauszureißen. Haydn hat solche Scherze mit dem Publikum getrieben (z. B. in dem hier analysierten Finale seiner 60. Sinfonie), bei Beethoven bekommen solche Abbrüche einen eher grausigen, verzweifelten, dämonischen Charakter (wie in der hier analysierten 8. Sinfonie oder dem 2. und letzten Satz aus der Violoncello-Sonate op. 102,1). Vollends programmatisch verfolgt Schumann solche Unterbrechungen und ein solches Heraustreten der Musik aus ihrem logischen oder selbstgebauten stimmungsmäßigen Gehäuse, mit Vorliebe anlässlich der Vertonung von Gedichten Heinrich Heines, in denen diese doppelbödige Brechung sprachlich schon vorgebildet ist.

Da es eine Doktorarbeit ist, darf man sich nicht vorstellen, dass ihr Autor mit einer gewissen ironischen Selbstdistanzierung hätte vorgehen können. Trotzdem scheint der hermetische terminologische Aufwand, das Auswalzen von apologetischen Begründungszusammenhängen manchmal etwas übertrieben, und die Unsitte einer selbstverliebten, in sich kreisenden Sprache als einem „non minus ultra!“ heutiger Geisteswissenschaften in Deutschland berührt auch unangenehm. Nicht immer gelingt es dem Autor, das Gemeinte auch nur plausibel zu machen, obwohl er sich bemüht, eine Typologie mit Prämissen und Kriterien zu entfalten. Aber in den Fallstudien, beim Lesen und Spielen der Notenbeispiele oder beim Anhören von Einspielungen der zitierten Passagen kann man sich des Eindrucks einer projektierten Überinterpretation dessen, was der Fall ist, schwer erwehren. Auch lässt der Autor durch Andeutungen ahnen, dass man die angebliche Entzauberung der Musik zugleich als eine erneute trickreiche Verzauberung ihrer selbst ansehen könnte, denn das Allerköstlichste ist doch das Sichhingeben einer Illusion, wohl wissend, dass es eine solche oder eben „nur“ ein ästhetischer Schein ist. Die Illusion einer trügerischen Tonmalerei, als könnten organisierte Klänge etwas Bestimmtes ausdrücken, hat übrigens Mendelssohn, der bei Kraemer nicht zur Sprache kommt, im Finale seiner Sinfonie nach Sujets aus der schottischen Landschaft und Geschichte durch eine plötzliche Zurücknahme des Schlachtgetümmels „parekbatisch“ entlarvt, wenn man dieses selbstreflexive Unbehagen Mendelssohns in seiner eigenen Musik zu hören vermag oder hineinprojizieren möchte. Der letzte Schrei einer selbstreflexiven Musikwissenschaft,

den wir mit Jubel vernehmen wollten, würde sein, sich in einer ganz unromantisch-ironischen Selbstdistanzierung von ihrer eigenen Logik und Selbstzufriedenheit zu distanzieren und damit selbst zu entzaubern.

Peter Sühning

## Musikermuseen in Deutschland. Den Noten auf der Spur.

Hrsg. von der  
Arbeitsgemeinschaft  
Musikermuseen  
Deutschland.



Berlin: Grebennikov Verlag 2014.  
199 S., brosch., Abb., 16.90 EUR  
ISBN 978-3-941-784-42-0

Löbejun, Rain und Frauenstein – das sind Ortschaften, die mancher wohl noch nicht einmal dem Namen nach kennt und mit denen nur diejenigen etwas anfangen können, die im lokalen Umfeld dieser Orte leben. Es sei denn, die Musikforscher waren unterwegs, um den Spuren Carl Loewes, der Musikerfamilie Lachner oder des Orgelbauers Gottfried Silbermann zu folgen. Künftig könnte der Band *Musikermuseen in Deutschland* hierbei weiterhelfen, denn er nennt die Gründe, weshalb es wichtige Orte für die Musikfachwelt sind und dient als Leitfaden für einige gewinnbringende Museumsbesuche und spannende Entdeckungen. Darin werden die Orte genannt, an denen so mancher berühmte Komponist oder Musiker das Licht der Welt erblickte oder der hier lebte und seine Spuren als Musikschafter hinterlassen hat. In ruhiger, um nicht zu sagen abgeschiedener Lage sind museale Kleinode zu entdecken, und die im Jahr 2005 gegründete „Arbeitsgemeinschaft Musikermuseen in Deutschland“ (vgl. hierzu den Beitrag von Cornelia Thierbach in: *Forum Musikbibliothek*, Heft 3/2011) hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese wichtigen Bildungseinrichtungen zu dokumentieren und zu fördern. So findet man in der Auswahl nicht nur besucherstarke Museen, die berühmt und bekannt sind, sondern auch „kleinere Häuser“. Der reich bebilderte Museumsführer, der als Gemeinschaftsprodukt der Mitglieder der „Arbeitsgemeinschaft Musikermuseen“ ausgewiesen wird, stellt auf knapp 200 Seiten insgesamt 43 Museen, Archive und Gedenkstätten in sprachlich erfrischendem Stil vor. Von Arnstadt bis Zwickau werden 31 Städte musikhistorisch beschrieben, außerdem als Ausnahme das Land Thüringen, das wegen seiner außergewöhnlichen Musiktradition (Familie Bach, J. Brahms, F. Liszt, R. Wagner u. a.) eine besondere Rolle einnimmt. (Warum Thüringen allerdings in dem Buch zwischen dem sächsischen Frauenstein und dem bayerischen Garmisch-Partenkirchen geschieht, ist unklar.)

Es gibt Hinweise, welche Materialien und Dokumente in den jeweiligen Ausstellungen auf den Besucher warten, allerdings fehlen bei manchen Komponisten wichtige Details. Während das Bonner Beethoven-Haus als musikhistorischer Gedächtnisort, als Sammlungsstätte, Forschungs- und Kompetenzzentrum (mit Digitalem Beethoven-Haus) vorgestellt wird, sind über das Bach-Museum



Leipzig leider nur unzureichende Informationen vorhanden. Die wissenschaftliche Arbeit des Bach-Archivs bildet die Grundlage für die Gestaltung des Bach-Museums und ist – zusammen mit Bibliothek und Museum – als ein Forschungs- und Dokumentationszentrum zu betrachten. Die Datenbank „Bach Digital“ müsste als Rechercheinstrument für die stets aktualisierten Forschungsergebnisse zu Johann Sebastian Bach und zur Musikerfamilie Bach unbedingt genannt werden. Dies sollte in einer späteren Auflage des Buches mit präzisen Angaben nachgeholt werden.

Der Museumsführer ist als Kompass gut geeignet, um sich über die Vielfalt in der deutschen Musikmuseumslandschaft zu informieren und zahlreiche Anregungen zu gewinnen: mit inhaltsreichen lokalgeschichtlichen Fakten, den grundlegenden biographischen Angaben über die Musiker und Komponisten sowie einer ausführlichen Beschreibung über die musealen Institutionen bis hin zu multimedialen Besucherangeboten und Datenbanken für die Musikforschung.

Die Landkarte zeigt, dass es in den Freistaaten Bayern und Thüringen mit je 8 und in Sachsen mit sogar 10 Musikermuseen bestens um die Pflege des Musikkulturerbes bestellt ist. Herausragend ist auch die Hansestadt Hamburg, in der allein 6 Museen zu finden sind, davon 4 im Komponisten-Quartier, das gerade erst im März 2015 in der Peterstraße eröffnet wurde: [www.komponistenquartier.de](http://www.komponistenquartier.de). Rund 300 Jahre Musikgeschichte sind hier nachzuvollziehen in Museen zu Johann Adolf Hasse, Gustav Mahler, Felix und Fanny Mendelssohn Bartholdy und Carl Philipp Emanuel Bach. Der berühmteste und musikhistorisch bedeutendste der Bach-Söhne hatte seit 1768 als Nachfolger Georg Philipp Telemanns in Hamburg die Stelle des Kirchenmusikdirektors inne und komponierte dort zahlreiche Kirchenwerke. Im Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Museum ist der Besucher u. a. zu einem virtuellen Spaziergang eingeladen und kann den Gesprächen zwischen Bach und dem englischen Musikjournalisten Charles Burney lauschen, der 1772 in Hamburg weilte und dem berühmten Bach-Sohn einen Besuch abstattete. In unmittelbarer Nähe zum Komponisten-Quartier befinden sich übrigens auch das Telemann- und das Johannes-Brahms-Museum.

Aber wen gilt es nun in den eingangs genannten Orten Löbejun, Rain und Frauenstein zu entdecken? In Löbejun wurde 1796 als zwölftes Kind des Kantors Andreas Loewe der Lied- und Balladenkomponist Carl Loewe geboren. Die 1992 gegründete Internationale Carl-Loewe-Gesellschaft e. V. setzt die Tradition des Berliner Loewe-Vereins fort. Sie widmet sich, mit Unterstützung von Sponsoren, der Pflege des denkmalgeschützten Geburtshauses des Komponisten und dokumentiert in einer Dauerausstellung nicht nur sein Leben und Werk, sondern zieht auch mit Konzerten und einer beachtlichen Tonträgerammlung die Aufmerksamkeit auf sich. Im bayerischen Rain am Lech präsentiert im zweistöckigen Gebrüder-Lachner-Mu-



seum eine Dauerausstellung mit Werken und Originalhandschriften das Schaffen dieser berühmten Musikerfamilie. Und im erzgebirgischen Frauenstein befindet sich im Kreuzgewölbessaal des Schlosses seit 1983 das Gottfried-Silbermann-Museum. Es ist deutschlandweit das einzige Museum, das einem Orgelbauer gewidmet ist.

Der Band *Musikermuseen in Deutschland* passt als Reisebegleiter in jedes Handgepäck, um sich auf die Suche nach dem Reichtum der Musik und Kunst in den deutschen Museumslandschaften auf den Weg zu machen. Zu den Kurzbiographien der Komponisten und Musiker gibt es praktische Angaben wie Adressen, Internetseiten und Öffnungszeiten der Ausstellungsorte. Nachträge könnten folgen, wie z. B. das thüringische Schloss Altenstein. Über Brahms' innige Beziehung dazu und die Freude über seine Altensteiner Aufenthalte könnte dann nach der für 2015 geplanten Eröffnung des „Brahms-Zimmers“ in einer weiteren Auflage des Museumsführers etwas nachzulesen sein.

Marina Gordienko

## Iso Camartin

Opernliebe. Ein Buch für Enthusiasten.



München: C. H. Beck 2014.  
385 S., geb., 22.95 EUR  
ISBN 978-3-406-65964-5

*Opernliebe* nennt sich ein dickleibiges Buch von Iso Camartin, mit dem Untertitel *Ein Buch für Enthusiasten*. Gemeint ist sowohl die Liebe zur Oper als auch die Liebe, die schließlich das Thema der meisten Opern ist. Die Zielgruppe des Autors sind nicht die Opernexperten, sondern diejenigen, die Opern lieben oder bereit sind, es zu lernen, und es ist gut, dass er diese Einschränkung gleich zu Beginn macht.

Das Buch gliedert sich nach Epochen, beginnend mit der Spätrenaissance und endend mit Richard Strauss. Dazwischen wird nach Komponisten wie Mozart, nach Kunstepochen wie dem Verismo oder nach geographischen Aspekten wie der slawischen Opernliteratur gegliedert. Die einzelnen Kapitel begründen die jeweilige Auswahl aus dem umfangreichen Material, befassen sich mit den Quellen für die Libretti, mit dem jeweiligen Entstehungsprozess, der Wirkung und weisen vereinzelt auf besonders lobenswerte Interpreten hin. Den größten Raum, und deshalb ist das Buch eher etwas für Opernneulinge, nimmt eine umfangreiche, meistens auf die Liebesgeschichte beschränkte Inhaltsangabe der jeweiligen Oper ein. Bei diesen essayistischen Ausführungen spürt man in jedem Satz die Begeisterung des Autors für sein Sujet, den Wunsch, Oper dem Leser recht nahe zu bringen. Im Barock-Kapitel wird über die unterschiedlichen Arten von Liebe berichtet, über die historischen Bedingungen für das Musikwesen, im Mozart-Kapitel findet der Leser eine kleine Psychologie der Liebe. Interessant ist die Sichtweise, die Camartin auf Donna Anna hat, streiten könnte man mit ihm darüber, ob in *Fidelio* ein Beispiel romantischer Liebe zu finden ist.

Im Kapitel über die französische Oper hätte es sich angeboten, die Auffassung von Liebe zu vergleichen: deutscher Stoff – romani-scher Komponist, aber leider bleibt der Autor oft bei einer reinen Beschreibung des Phänomens stehen. Auch hätte man gern mehr darüber erfahren, welchen Einfluss Gesellschaftliches und daraus erwachsendes Ideologisches auf die jeweilige Auffassung von Liebe genommen haben. Weniger als auf das Libretto geht der Autor auf die Musik ein, wo es doch interessant gewesen wäre, zu erfahren, welche Instrumente, welche Tonarten usw. bevorzugt in bestimmten Epochen bei der Schilderung von Liebe eine Rolle spielen. Im Vorwort liest man zwar: „Wie sieht die Liebe aus, wenn sie nicht im Leben, sondern auf der Opernbühne ihre Gestaltung findet?“ (S. 8), doch davon ist weniger die Rede als man erwarten könnte. Man freut sich auch darauf zu lesen, „wie die Musik diese ‚Liebesbotschaft‘ um-setzt“ (S. 14), wird dann aber oft enttäuscht, weil mit dem Verfasser die Plauderlust über das Geschehen selbst durchgeht. Im Vorwort wird auch die menschliche Stimme als drittes wesentliches Element der Oper angegeben, über dieses Thema hätte man gern mehr erfah-ren, als dann tatsächlich zu lesen ist.

Als „Sonderfall der Operngeschichte“ bezeichnet Camartin Richard Wagner und weiß das auch eindrucksvoll zu begründen. „Erlösungs-wahn durch Liebe“ nennt er das Programm des Komponisten bereits in der Kapitelüberschrift und geht dabei auf Senta und Elisabeth ein, später auch noch auf den „Liebestod“ als „Vollendung“ der „Liebe auf Erden“. In diesem Kapitel wird weit über eine Nacherzählung hinaus-gegangen und deutlich gemacht, dass sich Frauen zwar auch in an-deren Opern opfern, aber Liù, Tosca oder *Trovatore*-Leonore, um das Leben des Geliebten zu retten, aber um das Seelenheil geht es dabei nicht. Auch über die *Meistersinger* weiß der Autor sehr viel mehr und auf einem anderen Niveau zu berichten als in anderen Kapiteln.

„Liebe in russischen und tschechischen Opern“ ist eine heikle Ka-pitelüberschrift, denn diese lässt sich wohl kaum unter einen themati-schen Hut bringen, denkt man nur daran, Tatjana, Jenufa, Katharina Ismailova und Marina (Boris Godunow) miteinander vergleichen zu wollen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Buch einem Opern-liebhaber, viel Interessantes bietet, aber nicht die Erwartungen erfü-llt, die das Thema weckt. Insgesamt bietet es aber dem Neuling einen Einstieg in das Reich der Oper; dem Kenner offeriert es immer-hin einige Anregungen.

Ingrid Wanja

(Erstveröffentlichung bei: <http://operalounge.de/buch/sachbuecher/fuer-neulinge>)

**Julian Heigel**  
 „Vergnügen und  
 Erbauung“: Johann Jacob  
 Rambachs Kantatentexte  
 und ihre Vertonungen.



Franckesche Stiftungen Halle  
 (Halle'sche Forschungen, 37).  
 [Wiesbaden:] Harrassowitz  
 2014. 346 S., geb., Notenbsp.,  
 42.00 EUR  
 ISBN 978-3-447-10122-6

Julian Heigel versucht in seiner Studie, Johann Jacob Rambachs Kantatentexte und ihre Vertonungen historisch zu situieren. Als Ausgangspunkt dienen dem Autor Rambachs *Geistliche Poesien*, die 1720 erschienen sind und Kantatentexte für alle kirchlichen Sonn- und Festtage enthalten. Zur Einordnung der Texte hinterfragt Heigel in verschiedenen Diskursen die historischen Ideen, Normen und Kategorien und zeigt auf, in welches Netz die Kantatentexte eingebunden sind.

Das erste Kapitel widmet Heigel den poetologischen, musiktheoretischen und (musik-)theologischen Diskursen zur Kantate. Er zeichnet zunächst die Normierung der madrigalischen Kantatenlibretti hinsichtlich der Form nach, belegt, wie die Textdichter die formale Ähnlichkeit der szenischen Oper mit der geistlichen Kantate hervorheben und wie hier und dort mit den gleichen Mitteln Affekte dargestellt und vermittelt werden. Auch die stilistische Verortung von weltlicher und geistlicher Kantate bot breiten Raum für musiktheoretische Auseinandersetzungen und bezog theologische Diskursteilnehmer ein, die die frei gedichtete Kantate entweder als orthodoxe oder heterodoxe Gattung begriffen.

Im Mittelpunkt des zweiten Kapitels steht das Affektkonzept der Halle'schen Pietisten. Sie benutzten es als Legitimation für die Konstitution der sinnlich-affekthaften Handlungen in der Produktion und Rezeption von Poesie und Musik. Welche Affekte hervorgerufen werden, von wem sie produziert und rezipiert werden, davon hängt ab, ob Poesie und Musik als ‚demoralisierend‘ oder ‚erbauend‘ eingestuft werden. Dadurch wird die Kantate unabhängig von ihrer stilistischen Form bewertet.

Das dritte Kapitel untersucht die hallesch-pietistische Homiletik. Heigel zeigt, wie viele Überschneidungen es zwischen den Gattungen Predigt und Kantate gibt, Zweck, Gehalt, Anlage und Stilistik betreffend. Die Predigt zielt nicht nur auf die Vermittlung einer dogmatischen Lehre oder eines moralischen Grundsatzes ab, sondern vollzieht durch eine festgelegte Struktur eine affektbezogene Bekehrung des Hörers. Diese Stadien der Bekehrung lassen sich auch in Rambachs Kantatentexten nachvollziehen. Oft sind die Texte mit einer bipolaren Struktur versehen, die sowohl negativ ausgerichtete ‚Straffekte‘ als auch positive ‚Trosteffekte‘ bieten. Heigel bezeichnet Rambachs Kantatentexte als „inszenierte Bekehrungsakte“ (S. 216).

Im vierten Kapitel wird die historische Wirkung von Rambachs Kantatentexten fokussiert. Warum werden seine pietistisch geprägten Texte bis ins späte 18. Jahrhundert vertont? Rambachs Texte der *Geistlichen Poesien* bieten sich sowohl für eine konkrete Ausdeutung und musikalische Nachahmung einzelner Worte an – wie sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich war – als auch für eine am Affektgehalt orientierte kompositorische Textbehandlung – wie

sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bevorzugt wurde. Für die verschiedenen Aspekte bringt Heigel neun Notenbeispiele aus Vertonungen von Johann Christian Röllig, Johann Georg Geyer, Johann Balthasar Christian Freislich, Christoph Ludwig Fehre, Johann Gottlieb Naumann und Georg Anton Benda. Leider zieht der Autor nur einen einzigen Text von Johann Jacob Rambach als konkretes Beispiel für das Modell der Bekehrung in der Kantate heran. Ansonsten werden kaum Textausschnitte Rambachs gebracht. Der Schwerpunkt liegt in dieser disziplinübergreifenden Arbeit auf Zitaten aus (auch heute) weniger bekannten theoretischen Schriften. Die Texte Rambachs lernen wir hier nicht im Einzelnen kennen, sie werden stillschweigend als bekannt vorausgesetzt. Auf die Entstehungsgeschichte der *Geistlichen Poesien* geht Heigel ebenso ein wie auf deren historische Besprechungen durch Gottfried Ephraim Scheibel und Valentin Ernst Löscher, die im Anhang 1 wiedergegeben werden.

Der Anhang 2 ähnelt einem Katalogteil und bietet eine Übersicht über sämtliche nachweisbaren Kantatenkompositionen auf Texte von Rambach, alphabetisch nach den jeweiligen Komponisten angelegt (S. 224–286). Unterschieden wird nach überlieferten und nicht erhaltenen Werken. Heigel nennt 184 erhaltene Kantaten und 53 Einzelsätze auf Texte von Rambach. Aufgelistet werden auch Fundort, Besetzung und Aufführungsorte. Die Kommentare sind knapp gehalten und nicht immer aussagekräftig. Fragliche Zuschreibungen hinterfragt Heigel nicht, da sie nicht ausschlaggebend für seine Studie sind. Es sind zwar keine kompletten Kantatenjahrgänge eines Komponisten mehr überliefert, aber von Freislich, dem Durlacher Komponisten Kur(t)z und Wolfgang Nicolaus Hau Eisen sind jeweils mehr als 20 Kantaten auf Texte Rambachs nachgewiesen. Unter den 36 aufgelisteten Komponisten fehlen interessanterweise so bekannte Namen wie Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Friedrich Fasch. Rechnet man sowohl die erhaltenen als auch die nur belegbaren Vertonungen zusammen, kommt Heigel auf die stattliche Zahl von ca. 500 Kantatenkompositionen auf Texte von Johann Jacob Rambach. Für den bei Drucklegung der Texte außerhalb der Halle'schen Universität kaum bekannten Rambach ein beachtlicher Erfolg. Viele Komponisten, die seine Texte vertonten, wurden erst nach Veröffentlichung der *Geistlichen Poesien* geboren, sie greifen also noch Jahrzehnte später auf diese Texte zurück.

Eine (bislang noch fehlende) Monografie zu Leben und Werk Johann Jacob Rambachs würde das Bild abrunden. Die Ergebnisse der Arbeit Julian Heigels bieten eine perfekte methodische Grundlage, die auf andere – vielleicht sogar sämtliche – Kantaten des 18. Jahrhunderts angewendet werden kann.

Martina Falletta

## Musikstadt Leipzig in Bildern.

Band 1: Michael Maul:  
Von den Anfängen bis ins  
18. Jahrhundert.



Leipzig: Lehmstedt 2015. 223 S.,  
geb., Abb., Noten, 24.90 EUR  
ISBN 978-3-942473-88-0

Anlässlich des 1000-jährigen Bestehens der Musikstadt Leipzig haben Michael Maul und Doris Mundus ein zweibändiges Werk herausgegeben. Der hier vorliegende erste Band von Michael Maul beschäftigt sich mit den mittelalterlichen Anfängen bis zur Eröffnung eines Konzertsaals im Gewandhaus im ausgehenden 18. Jahrhundert, während sich der von Doris Mundus verfasste und ebenfalls bereits erschienene zweite Band der Musikentwicklung im 19. Jahrhundert widmet. Die beiden Bände geben die städtische Musikgeschichte in einer „Gesamtschau der Porträts ihrer Protagonisten, der Medien, Orte und Relikte vergangener Musikpflege“ wieder.

Die ersten 800 Jahre gestaltete Michael Maul mit Abbildungen und dazugehörigen kleinen Musikgeschichten, Anekdoten und Bemerkungen von Zeitzeugen. Somit ist dieser Band nicht nur eine Aneinanderreihung von Bildern, sondern eignet sich auch als Lesebuch. Hierbei stand Maul vor der Problematik, dass nur außergewöhnliche Ereignisse, wie z. B. Martin Luthers Predigt in der Thomaskirche 1539 oder die Völkerschlacht von 1813, in Bildern festgehalten wurden, weniger das, was die musikbegeisterte Nachwelt interessieren würde: Johann Sebastian Bach an der Orgel oder beim Musizieren mit den Thomanern. Dies waren nämlich Alltäglichkeiten, die festzuhalten sich keiner die Mühe machte.

Es finden sich Abbildungen, die Musikgeschichte Leipzigs betreffend, etwa vom Zeitraum 1015 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Zumeist sind es Autographe und Musikdrucke sowie Textdrucke, Briefe und Eintragungen der Musiker. Zunächst werden Instrumente aus dem frühen Mittelalter, aber auch aus der Bronzezeit und Jungsteinzeit gezeigt, alles Ausgrabungsfunde aus der Leipziger Umgebung. Weiterhin sind ein Holzstich der Kloster- und (ab 1015) Handelsstadt sowie die Gründungsurkunde des Stifts St. Thomas zu Leipzig aus dem Jahr 1212 zu sehen. Besonders interessant ist das *Thomas-Graduale*, das auf ca. 1300 datiert und das einzige erhalten gebliebene Relikt aus dem Mittelalter ist. Als weitere Beispiele der frühen Kirchenmusik in Leipzig sind Handschriften aus dem Chorbuch des Nikolaus Apel, die Handschrift einer Antiphonale für die Stundengebete und eine Seite aus dem ersten *Leipziger Gesangbuch* (1532) abgebildet. Das Liederbuch von Hartmann Schedel, verfasst um 1458, ist ein wichtiges Dokument der frühen Studentenmusik; die Universität in Leipzig wurde 1409 gegründet. Zur Geschichte der Leipziger Ratsmusik und zum frühesten Leipziger Musikverleger finden sich ebenso Abbildungen wie zu einem der wichtigsten Ereignisse der Reformation, welches das Musikleben nachhaltig beeinflusste: Luthers Reformationsrede von 1539, dargestellt in einer kolorierten Lithographie. Den wichtigsten Protagonisten des musikalischen Lebens und einigen ihrer Handschriften widmet Michael Maul viel Raum: Da ist Georg Rhau, der erste Thomaskantor (1518–1520); Seth Calvisius, der von 1594 bis 1615 Thomaskantor

war; der musikbegeisterte Bürgermeister Möstel (1598–1626); Johann Hermann Schein (Thomaskantor von 1616–1630); Sigismund Finckelthaus, Mäzen des ersten Collegium musicum; Werner Fabricius, Universitätsdirektor von 1652 bis 1679, und Georg Philipp Telemann, der beinahe Thomaskantor geworden wäre. Den meisten Platz räumt der Autor jedoch Johann Sebastian Bach ein, der 1723 in Leipzig als Thomaskantor die letzte Station seines Lebens erreichte. Auf fast 60 Seiten beschreibt Maul den musikalischen Werdegang Bachs in Leipzig mit all seinen Licht- und Schattenseiten, illustriert mit Dokumenten zu Kompositionen und Aufführungen.

Zum Schluss wird die Geburtsstunde des Gewandhaus-Orchesters 1743 erläutert und Leipzig nach dem Tode Bachs beschrieben. Als der letzte wichtige Protagonist des ausgehenden 18. Jahrhunderts wird Johann Adam Hiller vorgestellt.

Der vorliegende Band ist nicht nur facettenreich, sondern auch als „Bilderbuch“ sehr anregend und ein Lesevergnügen zugleich. Insgesamt offenbart sich hier eine sehr anschauliche, spannende und kurzweilige Dokumentation der Entwicklung einer der wichtigsten Städte der Musikkultur.

Elisabeth Pütz

**Das große Buch der Schlagzeugpraxis.**  
Hrsg. von Gyula Racz.

Es gibt einige, meist englischsprachige Schlagzeuggbücher auf dem Markt, die richtige „Klassiker“ geworden sind. Diese wurden jedoch vor Jahrzehnten geschrieben und sind seither nicht auf den allerneuesten Stand gebracht worden. Mit dem *Großen Buch der Schlagzeugpraxis*, erschienen 2014 im ConBrio Verlag, wurde nun glücklicherweise ein Werk herausgebracht, das nicht nur eine beträchtliche Erweiterung des ursprünglich 1981 bei Heinrichshofen verlegten *Handbuchs der Schlagzeugpraxis* darstellt, sondern auch Aufsätze verschiedener Autoren über bestimmte Themengebiete rund um das Schlagzeugspiel enthält.

Im ersten Kapitel („Instrumente – Handhabung“) werden gebräuchliche sowie teilweise exotische Schlaginstrumente mit Farbbildern vorgestellt und im Hinblick auf ihre Geschichte, Entwicklung und Anwendung beschrieben. Abbildungen demonstrieren exakt bestimmte Schlägelhaltungen bei Pauken, Trommeln und Mallet-Instrumenten. Zudem wird die Vielfalt der möglichen Anschlagsmittel bei den jeweiligen Instrumenten dokumentiert.

Das zweite Kapitel („Literatur – Spielpraxis“) beschäftigt sich zunächst mit Solo- und Ensembleliteratur für Schlaginstrumente (Klaus Sebastian Dreher), mit deren Geschichte und Entwicklung.



Regensburg: ConBrio Verlag 2014. 343 S., kart., Ill., 39.90 EUR  
ISBN 978-3-940768-43-8

Hier werden z. B. bestimmte Solostücke für kleine Trommel oder Mallet-Instrumente, Kammermusik mit Schlagzeug oder Solostücke für Schlagzeug mit Orchester kommentiert. Ein sehr informativer Beitrag und – aus der Sicht des Berufsschlagzeugers – hervorragend recherchiert! Weitere Aufsätze dieses Kapitels befassen sich mit Schlaginstrumenten im Sinfonie-Orchester (Gyula Racz), mit dem Drumset (Heinz von Moisy) und schließlich mit der Anwendung und der Geschichte des Vibraphons im Jazz (Michael Kiedaisch).

Im Kapitel „Außereuropäische Perkussionsmusik“ berichtet Heinrich Klingmann über Latin Percussion. Anhand vieler Notenbeispiele, ergänzt durch Erläuterungen zu bestimmten Rhythmen und gebräuchlichen Instrumenten, analysiert der Autor einige Werke und erklärt (teilweise mit Partiturdarstellung) das Zusammenspiel. Ein umfangreicher Aufsatz behandelt die Djembe (Rainer Polak), eine westafrikanische Trommel, welche sich in den letzten Jahren im europäischen Bereich großer Beliebtheit erfreut. Neben der Geschichte der Djembe werden hier ihre klanglichen Möglichkeiten und ihre Bauweise detailliert beschrieben. Des Weiteren gibt es Beiträge über die indische Tabla (Thomas Hupp) und über Gamelan-Instrumente (András Varsányi) aus Java und Bali mit zahlreichen anschaulichen Fotos.

Das letzte Kapitel ist der pädagogischen Praxis und deren Literatur gewidmet. Hier geht es um Schlagzeugspiel im Kindesalter, um Gruppenunterricht, um Übungstipps für Kinder und Erwachsene, um Klassenmusizieren und Bodypercussion. Thomas Keemss schließlich schildert die Wirkung von Rhythmus und Perkussion in der Musiktherapie. Im Anhang des Buches werden Begriffe, die in Orchesterstimmen häufig oder auch weniger häufig vorkommen, in vier verschiedene Sprachen übersetzt.

Fazit: Es handelt sich um ein in allen Belangen des Schlagzeugspiels rundum gelungenes Buch, welches die bereits erschienenen Werke sehr gut ergänzt, aber gleichzeitig den neuesten Stand der Dinge widerspiegelt. Sicherlich erhebt das Buch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, doch wäre dies hinsichtlich der Schlaginstrumente, die es weltweit gibt, ein unmögliches Unterfangen. Gleichwohl macht das Werk Lust auf mehr Beschäftigung mit den vielfältigen Schlaginstrumenten. Überdies wurde es höchste Zeit, dass z. B. ein derart spezielles Kapitel wie das über die Möglichkeiten der Verwendung von Schlaginstrumenten in der Musiktherapie in ein solches Buch aufgenommen wurde. Sehr große Empfehlung für alle, die sich mit Perkussion beschäftigen und Näheres über Ursprung, Spieltechnik und schlagzeugspezifische Themen wissen wollen.

Gerald Stütz



**Richard Havers**

Blue Note. The finest in jazz since 1939. Aus dem Englischen von Tracey J. Evans und Reinhold Unger.



München: Sieveking 2014.  
399 S., Ill., 78.00 EUR  
ISBN 978-3-944874-07-4

Im Jahr 2014 feierte das legendäre amerikanische Jazzlabel Blue Note seinen 75. Geburtstag mit Ausstellungen in Los Angeles, mit Buchveröffentlichungen und mit Programmschwerpunkten auf internationalen Jazzfestivals, so auch auf dem „Überjazz Festival“ 2014 in Hamburg, wo mit Robert Glasper, José James, Ambrose Akinmusire, Takuya Koroda, Chris Dave und dem Julia Kadel Trio (übrigens Absolventen der Musikhochschulen in Dresden und Berlin) fast die komplette jüngste Generation der Blue Note-Hoffnungen versammelt war. Auch der derzeitige Präsident Don Was beehrte die Veranstaltung mit seiner Anwesenheit. Nicht wenige Besucher waren aber spätestens am zweiten Tag auf der Suche nach Jazz im eigentlichen Sinne, da ihnen überwiegend eine Mixtur von Jazz und Hip Hop, Singer-Songwriter, Soul und Pop geboten wurde, die dann doch die Frage nach der Zukunftsfähigkeit dieser aktuellen Jazzstile aufkommen ließ. Die vorliegende Veröffentlichung von Richard Havers (Jazzspezialist bei Universal Music, der in gleicher Ausstattung bereits ein Buch über das Label Verve veröffentlicht hat) versucht als opulenter Bildband und Katalog das Blue Note-Motto „The finest in Jazz since 1939“ zu illustrieren und die Geschichte eines der bedeutendsten Jazzlabels überhaupt zu dokumentieren. Kritische Untertöne darf der Leser aufgrund der Herkunft des Autors aus dem Personalbestand von Major und Mutter Universal Music nicht erwarten, und so gerieten so manche Plattenbesprechungen zu Werbetexten. Doch ist dem Autor insgesamt eine beeindruckende Chronologie und Dokumentation von Blue Note gelungen, nicht zuletzt durch eine dem Blue Note-Design adäquate Ästhetik und eine vorzügliche Bebilderung. Nach Vorworten von Wayne Shorter, Robert Glasper und Don Was entwickelt der Autor die Geschichte des Labels in sieben Kapiteln mit zeitlichen Übersichtsartikeln und zugeordneten Besprechungen der wichtigsten Platten dieser Dekaden.

„Produzent: Alfred Lion; Fotos: Francis Wolff; Gestaltung: Reid Miles; Aufgenommen: Rudy Van Gelder Studio, Hackensack, New Jersey“ – diese Daten und Bildunterschriften zu den besprochenen Platten in einer, aus heutiger Sicht, unglaublichen Kontinuität, vor allem in den von Blue Note im Stil geprägten 1950er- und 1960er-Jahren des Bepop und Hardbop, belegen, was aus heutiger Sicht die Einmaligkeit des Labels als Gesamtkunstwerk für Sammler, Enthusiasten und Jazzfans ausmacht: ein einzig dem künstlerischen Ergebnis verpflichteter unabhängiger Produzent und Firmeneigner, ein Miteigner mit genialen fotografischen Fähigkeiten, der die Vorlage für die Cover-Ikonen des Designers lieferte (Stilmittel: monochrome Farbgebung; gewagte Bildausschnitte; moderne Typographie mit serifenlosen Blockbuchstaben; Kohärenz zwischen Musik und Coolness der Entwürfe) und als akustische Grundlage die Aufnahmetechnik des legendären Tonmeisters, der die Atmosphäre des Jazz mit ungewöhnlichen Mitteln (wie zu hohen Aussteuerungspegeln)

einzufragen versuchte und ab 1999 den Backkatalog von Blue Note in mustergültigen Neuausgaben veröffentlichte. Das allein sind schon Gründe genug für die Legendenbildung um Blue Note, dabei wurden hier bislang weder Musik noch Musiker betrachtet.

Der 1908 in Berlin geborene Alfred Lion wuchs in großbürgerlichen Verhältnissen auf, lernte in den Berliner Hot Jazz-Clubs den amerikanischen Jazz kennen und wurde zusammen mit seinem späteren Kompagnon Francis Wolff zum fanatischen Plattensammler. Durch seine Geschäftsreisen in die USA schon in den 1920er-Jahren gelangten früh Jazzschellackplatten nach Deutschland. Gleich nach den ersten Wahlerfolgen der Nationalsozialisten emigrierte Lion nach Amerika und lebte dort ab Mitte der 1930er-Jahre unter einfachen Verhältnissen. Seinem ebenfalls aus Berlin stammenden Freund Francis Wolff gelang erst in letzter Sekunde die Flucht aus Deutschland.

Das Erlebnis der brodelnden New Yorker Hot Jazz-Szene in Manhattan und Kontakte zu Commodore Records führten zum Besuch des legendären „From spirituals to swing“-Konzertes in der Carnegie Hall 1938. Gleich am Tag darauf verpflichtete Alfred Lion die virtuoseren Boogie-Woogie-Musiker Albert Ammons und Meade Lux Lewis zur ersten Plattenaufnahme: Auflage 50 Exemplare, die mühsam in lokalen Plattenläden vertrieben wurden. Kapital war nicht vorhanden, Geldgeber wie Max Margulis finanzierten den Firmenstart, Francis Wolff stieg erst später in das Geschäft ein. Kompromisslose Hingabe an den Jazz und seine Künstler (Lion bezahlte als Einziger seine Musiker auch für Probenstage) führten zum berühmten Blue Note-Manifest mit seinem (häufig falsch zitierten) ersten Satz: „Blue Note Records are designed to serve the uncompromising expressions of hot jazz, or swing.“

Mit Sidney Bechets *Summertime* von George Gershwin begann der kommerzielle Siegeszug durch Läden, Jukeboxes und Clubs. Lion entdeckte neue Musiker wie Ike Quebec und Thelonious Monk, dennoch blieben finanzielle Engpässe, begleitet von Schellackmangel im Zweiten Weltkrieg und erheblichen Kosten für Neupressungen des Kataloges nach Formatänderungen. Erst die Langspielplatte auf Vinyl brachte Platz für große Cover und lange Laufzeiten, dazu in den 1950er-Jahren den Bop mit Miles Davis, Art Blakey, Horace Silver, Milt Jackson, Kenny Dorham und John Coltranes „Blue Train“ von 1957.

Fast alle wichtigen Musiker waren bei Blue Note und lieferten stilprägende Alben ab, in einer Zeit, in der noch nicht Rock 'n' Roll die Charts bestimmte und Jazz in den Billboard-Hitlisten stand. Mit Bestsellern finanzierte Blue Note Neulinge wie Jimmy Smith oder später Exzentriker wie Eric Dolphy oder Cecil Taylor, ebenso Jahrzehnte währende Karrieren wie die von Herbie Hancock oder Wayne Shorter. In der 1960er-Jahren änderte sich plötzlich alles: Die Jugend

strömte zu den Beatles oder härterer Rockmusik, Woodstock stand kurz bevor, Jazz wurde uncool, politisch, free und unverkäuflich, und so sank die Zahl der Neuproduktionen. 1965 verkaufte Lion das Label an Liberty Records. Der Rest ist Geschichte: Weiterverkauf an EMI, Capitol Records und damit an Universal Music. Die Cover wurden mehrfarbig und beliebiger, Fusion-Jazz beherrschte den Markt. Dennoch stieg die Zahl der Produktionen ab 1970 wieder an, und auch nach dem Tod von Francis Wolff 1971 lief das Geschäft weiter. Aber erst unter der Leitung von Bruce Lundvall ab 1984 gelang der Neustart mit Künstlern wie Bobby McFerrin, Cassandra Wilson und Joe Lovano, wobei die neue Compact Disc Umsatz und Backkatalog belebte. Den größten Verkaufserfolg lieferte dann 2002 ironischerweise keine Jazzproduktion, sondern Norah Jones' *Come away with me* mit sagenhaften 25 Millionen verkauften Exemplaren weltweit. Neben den eingangs erwähnten Musikern stehen heute vor allem Gregory Porter und der gerade erst „zurückgekehrte“ Charles Lloyd für eine für eine kommerziell erfolgreiche Zukunft.

Richard Harvers' Buch macht dem Leser eine unbändige Lust auf Blue Note und auf die Musik. Man sucht nach „seiner“ legendären Aufnahme (natürlich als LP) und nach dem Lieblingscover. Man sieht Abbildungen der Produktionshefte von Alfred Lion, die Kontaktabzüge der Fotos von Francis Wolff und wundert sich über die Auswahl und Ausschnitte des Designers Reid Miles. Das fertige Cover lässt den Leser erstaunen: Warum so? Natürlich so! So und nicht anders! Das Buch ist hervorragend übersetzt. Der strikt chronologische Aufbau, die Menge an Informationen und das „Abarbeiten“ unzähliger Alben erzeugt beim Leser jedoch zeitweise ein „Datenverarbeitungsproblem“. Für Bibliotheken ist der „Labelmonolith“ aber eine gute Grundlage, um „blaue“ Repertoirelücken zu schließen. Das Buch ist sehr zu empfehlen und bietet nebenbei einen guten Überblick über die amerikanische Jazzgeschichte.

Randbemerkungen und Empfehlungen zur Vertiefung für Blue Note-Interessierte:

- Reid Miles tauschte seine Belegalben gerne in Klassikalben.
- Alfred Lion starb 1987 in Kalifornien und hinterließ auch nachgeborenen Jazzern sein berühmtes Credo „It must swing!“
- Beim Jazzprezzo-Verlag erschien (ebenfalls 2014) *Painted Jazz* (ISBN 978-3-9816642-0-1): 75 Jahre, 75 Alben mit 75 assoziierten Bildern von Dietrich Rürger und Statements von Musikern und Jazzenthusiasten. Dazu gibt es sehr heterogene, aber dadurch vielfältige Essays, plus grandios elaborierte Rezensionen von Roger Willemsen: ein Coffee-Table-Book mit Anspruch und 2 CDs extra (75 Euro).

- Immer noch empfehlenswert, obwohl schon etwas älter, ist Julian Benedikts für einen Grammy nominiertes Film *Blue Note – A Story of Modern Jazz* von 1997.
- Ansonsten wartet die Jazzszene auf die seit Jahren angekündigte Blue Note-Biographie von Ashley Kahn, die voraussichtlich nicht vor 2016 erscheinen wird.

Torsten Senkbeil

## „... die nach Gerechtigkeit dürsten“. Menschenrechtsappelle in den Musikdramen von Verdi, Wagner und Britten.

Hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse.



Hildesheim u. a.: Olms Verlag  
2013 (Wegzeichen Musik, 8),  
297 S., Abb., Notenbsp., brosch.,  
48.00 EUR  
ISBN 978-3-487-15019-2

Im Gedenkjahr 2013 jährten sich zum 200. bzw. 100. Male die Geburtstage von Giuseppe Verdi, Richard Wagner und Benjamin Britten. Die Autoren dieses Sammelbandes nahmen das dreifache Jubiläum zum Anlass, in den Opernwerken der Komponisten nach Aspekten von Menschenrechtsverletzungen sowie damit verbundenen Humanitätsidealen zu fragen. Die Reihe *Wegzeichen der Musik* des Hildesheimer Olms Verlags ist bekannt für ihre interdisziplinären Fragestellungen zu bisher kaum beachteten Themenbereichen im Schnittfeld zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst. So gut wir gerade die musikdramatischen Werke Verdis und Wagners dank umfangreicher musikwissenschaftlicher Forschungsarbeiten zu kennen glauben, so sind den insgesamt elf Einzelbeiträgen dieses Bandes aus disziplinübergreifender Perspektive die wertvollen Erkenntnisse zu verdanken, dass jene Komponisten auf ganz vielfältige Art und Weise auch in ihren Musikdramen gezielt Menschenrechtsappelle formuliert haben. Die Forderung nach Gerechtigkeit, Menschenwürde, Gewaltlosigkeit oder Nächstenliebe ist so alt wie die Menschheitsgeschichte selbst. Dass die Einhaltung von Menschenrechten keineswegs selbstverständlich ist, zeigen immer wieder die Menschenrechtsverletzungen unter totalitären Gesellschaftssystemen, in der Vergangenheit ebenso wie in der Gegenwart. Das Musiktheater scheint indes geradezu dafür prädestiniert zu sein, auf einer künstlerischen Ebene gegen Unrecht aufzubegehren und neue Ideale für eine menschlich gerechtere Gesellschaft zu artikulieren. Die hier untersuchten Komponisten, so formulieren die Herausgeber in ihrem Vorwort die zentrale These, „haben menschliche Schicksale und Tragödien episch-dramatisch geschildert und in divergente musikalische Appelle einfließen lassen“ (S. XI).

Wie die einzelnen Beiträge zeigen, werden Menschenrechtsappelle künstlerisch äußerst vielschichtig in den Opern zum Ausdruck gebracht. Einerseits rücken etwa bei Verdi die Außenseiter, die Ausgestoßenen und sozialen Minderheiten wie der bucklige Hofnarr Rigoletto (*Rigoletto*), die Zigeunerin Azucena (*Il Trovatore*), die Kurtisane Violetta (*La Traviata*) oder der fremde farbige Feldherr Otello (*Otello*) in den Mittelpunkt seiner Gesellschaftskritik. Andererseits fühlte

sich Verdi im Zusammenhang mit der italienischen Freiheits- und Einheitsbewegung des 19. Jahrhunderts von den großen Freiheitsidealen angesprochen, die einst Friedrich Schiller in seinem Drama *Don Karlos* artikuliert. In Verdis gleichnamiger Oper fließt die Idee von Freiheit und Brüderlichkeit vor allem in das berühmte Duett zwischen Rodrigue und Carlos ein, mit welchem beide Protagonisten ihre Verbrüderung im Zeichen eines neuen gesellschaftspolitischen Freiheitsideals besiegeln. Gleichzeitig kritisiert der Komponist in *Don Carlos* die Formen kirchlicher Macht bzw. physischer Gewalt durch die Inquisition (exemplarisch in der Autodafé-Szene) und fordert das Recht auf menschliche Unversehrtheit, auf Gewaltlosigkeit sowie Religionsfreiheit ein. Sowohl bei Verdi als auch bei Wagner werden solche Freiheitsgedanken in den diversen Chor- und Massenszenen ihrer Musikdramen artikuliert.

Andere Beiträge zeigen, dass beispielsweise Wagner mit seiner Liebesgeschichte zwischen Tristan und Isolde dezidiert ein menschliches Recht auf große Gefühle postuliert. Die Mitleidsethik im *Parsifal* thematisiert wiederum ein utopisches Ideal der Nächstenliebe. Der britische Komponist Benjamin Britten schließlich formuliert in seinen weniger bekannten Opern neben humanitären Appellen gegen Kinderausbeutung (*The Little Sweep*) Menschheitsideale einer gesellschaftlichen Akzeptanz des Fremden, des Anderen wie auch des geschlechtlich oder sexuell Devianten (*Peter Grimes*, *Death in Venice*).

Die Einzelbeiträge sind zum Teil reich bebildert, enthalten anschauliche Notenbeispiele sowie jeweils einen ausführlichen Fußnotenapparat. Auf ein Literaturverzeichnis wurde verzichtet, allerdings erleichtert ein umfangreiches Personen- und Werkregister am Ende des Bandes eine schnelle Orientierung. Das Vorwort der Herausgeber ist sehr knapp gehalten. Hier hätte man sich eine ausführlichere Einführung in das zentrale Thema gewünscht, ebenso eine stärkere erkenntnistheoretische Reflexion über das Eigene/Fremde und über gesellschaftliche Identität/Alterität in den Beiträgen, welche die Außenseiter und die Fremden einer Gesellschaft in den Opern der drei Komponisten thematisieren.

Karsten Bujara

**Catalogo Numerico  
Ricordi / Ricordi Online  
Numerical Catalogue**

Bibliothekare und Wissenschaftler können sich freuen: Der Verlag Ricordi hat Ende 2014 eine wertvolle neue Ressource zur kostenlosen Benutzung freigeschaltet. Der Catalogo Numerico Ricordi ist die von der Forschung lang ersehnte Online-Präsentation der wichtigen Kataloge des 19. Jahrhunderts und eines Teils der sogenannten



Mailand: Ricordi 2014.  
[www.ricordicompany.com/it/catalog/](http://www.ricordicompany.com/it/catalog/)

„libroni“ (der handschriftlichen Register der Drucke) aus der Casa Ricordi. Nach dem Tod des Verlagsgründers Giovanni Ricordi im Jahre 1853 wurde 1857 der erste Katalog (Band I) veröffentlicht. Band II folgte im Jahr 1874. Sohn Tito übernahm die Verlagsführung und sicherte das Erbe seines Vaters mit Publikationen, die die Firma als bedeutenden italienischen Musikverlag positionierten.

Der Katalog von 1857 wurde 1984 als Faksimileausgabe mit zusätzlichen Datumsangaben publiziert und sollte zwei Bände enthalten (*Il Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*, hrsg. von Agostina Zecca Laterza [Rom 1984]); leider erschien Band II nie. Dank der Leistungen von Zecca Laterza, die auch an dem elektronischen Projekt beteiligt ist, erleben die zwei Bände gemeinsam mit dem Katalog von 1874 eine Wiedervereinigung in der digitalen Welt. Der vollständige Katalog von 1857 und der Katalog von 1874 verzeichnen insgesamt 41.443 Plattenummern. Die „libroni“, bisher für Wissenschaftler außerhalb des Archivio Storico Ricordi in Mailand nur als Schwarzweiß-Mikrofilm einsehbar, sind nun in voller Farbe verfügbar.

Die präzise Datierung von Ricordis Drucken glich bisher einer Schatzsuche: Wer nicht in Mailand die Listen der Zensurbehörden einsehen konnte, musste Datierungsfragen mithilfe verschiedener Musikzeitschriften in einer gut ausgestatteten Bibliothek klären. Dank dieser Datenbank, deren Grundlage die Kataloge bilden, ist nicht nur die Datierung erheblich einfacher geworden, sondern beispielsweise auch die Suche nach allen Auszügen einer Oper oder den Werken eines Librettisten. Von der Ricordi-Homepage aus gelangt man über „Risorsse“ bzw. „Resources“ (die Seiten sind in italienischer und englischer Sprache verfügbar) in die Datenbank. „Catalogo“ (Katalog), „Naviga“ (Navigation), „Indici“ (Register) und „Risorsse“ (Quellen) helfen den Nutzern bei der Orientierung.

Unter „Catalogo“ findet man in der „Introduzione“ (Einführung) die Geschichte der Dokumente. Die Grundlage der Datierung von Ricordis Publikationen inklusive der Musikzeitschriften befindet sich unter „Guida“ (Leitfaden). Die Geschichte der Firma wird unter „Storia“ (Geschichte) mit farbigen Bildern und einer interaktiven Zeittafel erzählt. Weitere Materialien zu Hintergrundinformationen stehen im Bereich „Risorsse“ zur Verfügung: eine kurze Bibliographie, eine Bildergalerie und ein Text von Philip Gossett, der als Vorwort zur Faksimileausgabe aus dem Jahr 1984 diente.

Der Bereich „Naviga“ lädt die Nutzer zum Stöbern ein. Hier befindet sich die Datenbank unter „Catalogo on line“. Es handelt sich um eine Datenbank, in der man nach Ricordis Drucken bis Plattennummer 43.025 recherchieren kann, sie geht also etwas über die gedruckten Kataloge hinaus. Die Datenbank beginnt mit der

Plattenummer 1 und hat ca. 30 Einträge pro Seite. Grundsätzliche Informationen zu jedem Werk werden hier aufgelistet: Plattenummer, Komponist, Kurztitel und Jahr. Jeder Eintrag bietet drei Anzeigemöglichkeiten an: die „Dettaglio“ (eine detaillierte Sicht), die „Anastatica“ (die digitalisierten Faksimiles der Kataloge aus den Jahren 1857 und 1874) und die „Librone“. Die detaillierte Anzeige zeigt einen Eintrag mit Publikationsdatum (Monat und Jahr) und Verlinkung auf übergeordnete Titel, z. B. bei Operauszügen. Nach einer kostenlosen und einfachen Anmeldung auf der Ricordi-Website kommt man zu den „Anastatica“ und „Librone“, die über Links zu den entsprechenden Seiten in den Faksimiles bzw. „libroni“ führen. Die Links gelangen zwar nicht immer auf die richtige Seite und der eine oder andere führt ins Leere, jedoch kann man vorwärts oder rückwärts blättern. Darüber hinaus gibt es den Bereich „Indici“ (Register) und auf jeder Seite ein Suchfeld, um in die Datenbank zu kommen.

Die meisten Nutzer werden sich mit der Datenbank und den Faksimiles zurechtfinden. Um in den „libroni“ navigieren zu können, empfiehlt sich jedoch ein Blick in die Literatur, z. B. in Luke Jensens *Giuseppe Verdi Et Giovanni Ricordi with Notes on Francesco Lucca: From „Oberto“ to „La Traviata“*, New York 1989, S. 9 bis 15. In die ‚großen Bücher‘ wurden Details zur Produktion der Drucke eingetragen, etwa Notenstechernamen, Auflagenhöhe oder Preise. Allerdings fehlen manchmal Spalten-Überschriften, die Inhalte ändern sich von Jahr zu Jahr, es gibt Abweichungen bezüglich der Vollständigkeit, ebenso Ergänzungen und Löschungen, und all das natürlich in italienischer Handschrift mit Abkürzungen, Durchstreichungen und Tintenflecken. Aber wer sich davon nicht abschrecken lässt, wird mit einer wahren Fundgrube an Informationen belohnt. So entdeckt man z. B., dass Auflagenhöhen erhöht wurden (wie bei Plattenummer 446) oder dass die Zeit zwischen Planung und Publikation einzelner Werke bisweilen recht kurz war und manchmal eine Woche (Plattenummer 1371), hin und wieder sogar nur einen Tag (Plattenummer 3015) beanspruchte.

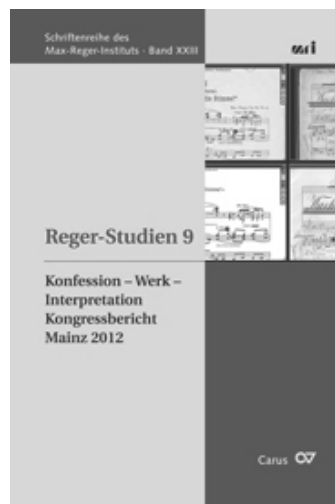
Mit der Freischaltung des Catalogo Numerico Ricordi und der Verfügbarkeit der Kataloge und der „libroni“ öffnen sich neue Forschungswege. Dankenswerterweise haben Agostina Zecca Laterza und die anderen beteiligten Wissenschaftler sich mit diesem Projekt auseinandergesetzt. Damit wurde diese Forschungslücke geschlossen und eine weitere wertvolle Ressource ist jetzt für alle online verfügbar.

Jennifer Ward



**Konfession – Werk  
– Interpretation.  
Perspektiven der  
Orgelmusik Max Regers.  
Kongressbericht Mainz  
2012.**

Hrsg. von Jürgen  
Schaarwächter.



Stuttgart: Carus-Verlag 2013  
(Reger-Studien, 9; Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, XXIII), 356 S., Noten, DVD, 34.80 EUR  
ISBN 978-3-89948-202-7

Max Reger (1873–1916) gehört zu den Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, die aufgrund der Komplexität ihrer Werke und ihrer oft eigenwilligen Persönlichkeit nur schwer zugänglich waren und sogar oft missverstanden wurden. Bis vor Kurzem existierte von Max Reger kein Werkverzeichnis, lediglich eine bis in die 1980er-Jahre fortgeführte unzulängliche Werkausgabe aus den 1950er-Jahren, die weder ein durchgängiges Konzept oder Editionsrichtlinien noch kritische Berichte aufzuweisen hatte.

Mit der Edition von Regers Orgelwerken wurde endlich im Jahr 2008 vom Max-Reger-Institut Karlsruhe eine mustergültige, etwa 27 Bände umfassende moderne „Auswahlausgabe“ begonnen. In diese bis Ende 2025 von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz geförderten Ausgabe sollen auch Max Regers bisher zu Unrecht unbeachteten Lieder und Chöre sowie seine Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten aufgenommen werden, nicht jedoch die übrigen Beiträge zu seinem Opus. Im Oktober 2012 war quasi „Halbzeit“ dieses Projekts und Grund genug, in einer gemeinsamen internationalen Tagung vom Max-Reger-Institut in Zusammenarbeit mit der Akademie des Bistums Mainz Erbacher Hof, der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz sowie der Hochschule für Musik an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz das bedeutende Orgelwerk Max Regers von zahlreichen bekannten und auch unbekanntem Seiten neu zu beleuchten. Herausgekommen ist nun ein stattlicher, mit zahlreichen Notenbeispielen und Abbildungen versehener interdisziplinärer Aufsatzband mit Beiträgen von Theologen, Musikwissenschaftlern und Interpreten, der auf jeden Fall „zur weiteren Auseinandersetzung reizt“, wie der Herausgeber Jürgen Schaarwächter im Geleitwort schreibt. Der Band ist dabei zweigeteilt: Im ersten Abschnitt wird Regers Orgelmusik in einem „interkonnessionellen Dialog“ beleuchtet, während sich der zweite Teil der Publikation mit Regers Klangvorstellungen und seinem Werkkonzept beschäftigt. Außerdem geht es dort um ästhetische, editorische und interpretatorische Fragen.

Will man sich mit Regers Orgelmusik befassen, ist es sinnvoll, sich neben den musikhistorischen Bedingungen auch dem religiösen Umfeld des Komponisten zu widmen, das durch ein Spannungsverhältnis von Modernismus und Reaktion geprägt war. Deshalb beginnt der Aufsatzband mit einem Beitrag von Peter Reifenberg, der umreißt, inwieweit sich Reger mit der christlichen Tradition auseinandersetzen vermochte. Seine Orgelmusik macht deutlich, wie stark sich hier Avantgarde und Tradition aneinander reiben und auch einander bedingen. Prägender als die katholische Mystik, mit der Reger in der Weidener Zeit seiner Kindheit besonders in Berührung kam,

war sein Umgang mit der Tradition Johann Sebastian Bachs. Bekannt ist sein musikalisches Lebensmotto „BACH ist Anfang und Ende aller Musik“, weil nur eine aus Bach erwachsene Kompositionstechnik den „wahren Fortschritt“ bringen könne. Eine andere Kraft- und Inspirationsquelle war der protestantische Choral, was Reifenberg anhand der gewaltigen *Choralfantasie* op. 40,1 kurz anreißt. Svein Erik Tandberg untersucht die geistlichen und religionsästhetischen Grundlagen und bescheinigt Reger sogar eine unbewusste Tendenz zur „Überkonfessionalität“, die durchaus biographische Wurzeln hat. Klaus Unterburger weist darauf hin, dass aufgrund der Geschichte des Herzogtums Sulzbach die Weidener Pfarrkirche St. Michael als Simultaneum von Katholiken und Protestanten zugleich genutzt wurde. Seit früher Kindheit war Max Reger deshalb mit religiösen Erfahrungswelten beider Konfessionen vertraut, mit ihrer Abgrenzung voneinander und ihrer gegenseitigen Toleranz. Christiane Wiesenfeldt stimmt damit überein, wenn sie Regers „Werkbegriff als parakonfessionelle Kategorie“ bezeichnet. Susanne Popp betont in ihrem Beitrag, dass der evangelische Choral in Bach'scher Manier Vorbild für manches weltliche Werk gewesen sei. Sie erinnert auch an Regers *Parsifal*-Erlebnis vom Sommer 1888 in Bayreuth. Wagners chromatische Tonsprache und dessen unendliche Melodik sowie sein Streben nach psychologisierendem Ausdruck wurden fortan im Werk Regers konstitutiv. Reger sieht Bach als Vorläufer des Ausdruckskünstlers Wagner. Seine Choralvorspiele seien „symphonische Dichtungen en miniature“ gewesen. Auch Regers Choralvorspiele, etwa die aus der Choralvorspielsammlung op. 67, erscheinen als eine wagnerische Fortsetzung von Bachs Orgelbüchlein, indem der Komponist versucht, Bach an Ausdruck und harmonischer Kühnheit noch zu übertreffen.

Gabriele Buschmeier eröffnet den zweiten Teil des Sammelbandes mit einem kurzen Abriss über die Geschichte der Musikedition seit dem 19. Jahrhundert. Die neue Reger-Werkausgabe stellt sowohl eine Print- als auch eine E-Version des Notentextes zur Verfügung. Diese Hybridedition basiert auf der Digitalisierung aller verfügbaren Quellen. Der kritische Bericht auf DVD präsentiert alle relevanten Quellen. Dabei betont Julia Rosemeyer, dass gerade Reger aufgrund seiner Arbeitsweise, Persönlichkeit und Komplexität für Verlage eine Herausforderung darstellt. Ergänzend hierzu widmet sich Stefanie Steiner-Grage Max Regers komplexem Schriftbild und seinen diffizilen Klangvorstellungen. Dass der Komponist dabei keineswegs alles bereits „fertig im Kopf“ hatte, wie er oftmals behauptete, belegt Alexander Becker. Christopher Graf Schmidt gewährt mit der Darstellung typischer Reger'scher Kompositionsfehler sympathische Einblicke in die Werkstatt des Komponisten. Stefan König schildert eindrucksvoll, dass es teilweise durch drastische Streichungen in den

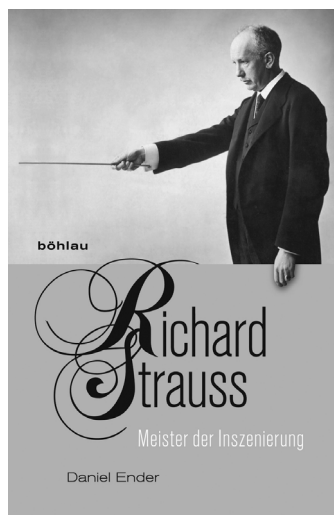
Korrekturabzügen kurz vor Erstdruck zu radikalen Werkveränderungen kommen konnte, am deutlichsten etwa in der Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b. Roberto Marini kommt übereinstimmend mit Christopher S. Anderson zu dem Schluss, dass diese Streichungen nicht auf den Einfluss des Reger-Interpreten und Thomasorganisten Karl Straube zurückzuführen sind, wie bisher oft vermutet wurde. Den Tagungsband beschließen interpretatorische Fragestellungen wie beispielsweise Hinweise zur Darstellung von Reger auf ungeeigneten Orgeln (Arvid Gast), Fragen zur Tempowahl (Gerhard Gnann) oder die Aufführungsprobleme bei Max Regers Orgelbearbeitungen von Werken anderer Komponisten (Ulrich Walther). Diese letzten Beiträge können auch auf der beiliegenden DVD mitverfolgt werden. Dort sind ebenfalls die Diskussionen zwischen den Referaten sowie einige Demonstrationen der Referenten an der Orgel aufgezeichnet.

Bei einem interdisziplinären Tagungsband wie dem vorliegenden wären Informationen darüber, in welchen Disziplinen die einzelnen Autoren arbeiten, wünschenswert gewesen, ebenso wie Abstracts zu den einzelnen Aufsätzen, da es sich oftmals um komplexere Problemstellungen handelt. Unterdessen ist die Übersetzung von zwei Beiträgen aus dem Französischen und Italienischen ins Deutsche eine große Hilfe, desgleichen ein Verzeichnis der im Band vorkommenden Werke, Werkpläne und Schriften Regers. Letzteres macht den Band auch als Handbuch sehr brauchbar. An diesem Standardwerk zu Regers Orgelschaffen wird man in Zukunft nicht mehr vorbeikommen.

Jean Christophe Gero

**Daniel Ender**  
Richard Strauss: Meister  
der Inszenierung.

In großen, kunstvoll verschnörkelten Buchstaben steht der Name „Richard Strauss“ auf dem Cover des von Daniel Ender vorgelegten Buches; in ganz kleiner, dazu noch blasser Schrift liest man *Meister der Inszenierung*. Dieser Untertitel würde nur einem Regisseur zur Ehre gereichen, er ist auch von dem Verfasser durchaus unfreundlich und herabsetzend gemeint. Als ersten und eigentlich fast einzigen Beweis für seine Behauptung zieht er eine Reihe von Fotos heran, aus denen heraus unsympathische Charakterzüge wie „große Geseten“ bei „demonstrativer Gelassenheit“, „herrische Haltung“ (S. 67), „betont stolze Pose“ (S. 68), „stolze Versenkung“ (S. 73), die vom unbefangenen Betrachter nicht zwangsläufig wahrgenommen werden müssen, und „freundliche Gelassenheit“ oder „betont lässige Haltung“ (S. 74) als Schauspielerei abgetan werden. Gar nicht in Rechnung gestellt wird, dass zu Lebzeiten Strauss' Fotos noch einen offizielleren Charakter hatten und die im Buch veröffentlichten, verglichen mit anderen Fotos aus dieser Epoche, nicht durch besondere Repräsentationsfreude hervorstechen.



Wien u. a.: Böhlau 2014. 349 S.,  
geb., Ill., 24.90 EUR  
ISBN 978-3-205-79550-6

Hat man das Buch gelesen, ist die Verwunderung über den Titel noch größer, denn vor allem zu Beginn wie zum Schluss desselben wird zwar die Behauptung über die Inszenierungskunst des Komponisten, was Leben und Beruf angeht, wiederholt und bekräftigt, aber nicht belegt. Vielmehr besteht das Werk zum größten Teil aus ausführlichen Zitaten von Zeitgenossen des Komponisten, vor allem von Kritikern, sodass ein Untertitel wie etwa „Richard Strauss im Spiegel zeitgenössischen Kulturjournalismus“ weit angemessener wäre. Der irreführende Titel sollte jedoch keinen potenziellen Leser davon abhalten, sich dem Buch zu widmen, denn es gibt einen hervorragenden Einblick in das Musikleben der ca. 65 Jahre, in denen Strauss als Komponist wirkte, besonders jedoch in die Musikkritik dieser Zeit. Dabei erstaunt den heutigen Leser immer wieder die Bereitschaft und teilweise auch die Fähigkeit der Journalisten, ein umfassendes Urteil über Kompositionen und Komponisten abzugeben, etwas, was der Leser heutiger Zeitungen und Magazine kaum noch findet. Auch der Verfasser des Buches enthält sich jedes Urteils über die Musik von Strauss, man hat nur den Eindruck, dass dessen verrißende zeitgenössische Kritiker etwas ausführlicher zitiert werden als wohlmeinende, von denen die maßlos übertreibenden wohl eher berücksichtigt werden. Insgesamt entwickelt sich beim Leser die Vermutung, dass nicht aus den verfügbaren Quellen ein Urteil über Strauss' Selbstinszenierung entstanden ist, sondern ein Verdikt von vornherein feststand und durch entsprechend ausgewähltes Material untermauert wurde.

Ist es der Österreicher im Verfasser, der es Strauss übel angekreidet, dass er bei der Nachricht vom Tode Bismarcks, von ihm als „der große Bismarck“ (S. 23) schreibt? Das war in einem Land, in dem jede Stadt ihr Bismarck-Denkmal oder ihren Bismarck-Turm hat, eher untertreibend. Auch betont der Autor wiederholt den ausgeprägten Sinn des Komponisten für hohe Honorarforderungen, streift aber nur flüchtig das Schockerlebnis, das im Verlust des Vermögens durch die Beschlagnahme im Ersten Weltkrieg in England bestand. Leicht überlesen könnte man zudem den Satz über die Sorge um die jüdische Schwiegertochter und die Enkelkinder, die das Verhalten gegenüber den Nazis mitbestimmt haben dürften.

Das Buch ist chronologisch gegliedert in 6 Kapitel, deren Überschriften die jeweilige Stellung von Strauss innerhalb der Musikgeschichte kennzeichnen. Unterteilt sind die Kapitel in Abschnitte, deren Aussage sich durch ein vorangestelltes Zitat erschließen lässt. Ein umfangreicher wissenschaftlicher Apparat, der die Lebensdaten des Komponisten, Anmerkungen, Literaturverzeichnis, Bildnachweis und Personenregister umfasst, beschließt den Band.

Die „egozentrische Wahrnehmung der Welt“ (S. 23) und „konkrete biographische Konstellationen“ (S. 18) in seinen Werken, so in der *Sinfonia domestica* und in *Intermezzo*, werden Richard Strauss

vorgeworfen in dem Buch, das Ender zugleich als „Ergänzung“ (S. 23) wie „als Summe der Strauss-Bilder“ (S. 24) ansieht. Eine Art Vorwurf bedeutet es wohl auch, wenn er feststellt, dass der Erfolg der Musik „sich jedenfalls nicht ablösen [lässt] von der Zeit und der Öffentlichkeit, für die sie geschrieben wurde“ (S. 31).

Interessant sind die Ausführungen über das Verhältnis zu Romain Rolland und zu Wilhelm II. Verwundert konstatiert der Leser, dass positive Urteile über Strauss („grundehrlich“) ironisch behandelt werden, dem Gegenstand der Betrachtung aber Ironie mehrfach als unangebracht vorgehalten wird. Befremdlich ist bei der Zitierfreude des Verfassers, dass drei Reden vom Februar 1933 erwähnt werden, diese jedoch mit keinem Zitat vertreten sind. Auf S. 257 befindet sich ein Zitat von der Geburtstagsfeier zum Siebzigsten, das als Treueversprechen gegenüber dem Opernhaus gemeint ist, von dem Ender jedoch behauptet, „doch war die Wortwahl auch anderweitig als opportun zu verstehen“ (S. 257) – und das, weil der Journalist anschließend den Intendanten mit Hitlerfreundlichem zitiert.

Das Buch liest sich mit Gewinn, wenn man an einer Darstellung der Tendenzen der Musikkritik und ihrer Abhängigkeit von gesellschaftlichen Veränderungen während des langen Lebenszeitraums von Strauss interessiert ist. Als Strauss-Biographie zeigt es sich von einseitig bemüht, den Komponisten in einem schlechten, dem Untertitel Beweismaterial liefernden Licht erscheinen zu lassen.

Ingrid Wanja

### „Stunde Null“. Zur Musik um 1945.

Hrsg. von Volker Scherliess.

Die zentrale Metapher, die dem Buch seinen Titel gibt, steht zwar in Anführungszeichen, aber fast alle Beiträge dieses Sammelbandes (besonders der von Ulrich Mosch) sind darüber hinaus bemüht, dieses viel benutzte Kürzel von einer „Stunde Null“ im Jahr 1945 explizit oder implizit der Untauglichkeit zu überführen. Denn im Mai 1945 herrschte alles andere als eine auf Null zurückgestellte zeitliche Situation, im Hinblick auf die Musikgeschichte schon gar nicht. Es gab keine Tabula rasa, auf der alle früheren Eintragungen wie auf einer Wachstafel gelöscht gewesen wären. Im Gegenteil, zusätzlich zu Hunger und Zerstörung gab es eine fast unerträgliche Überfülle an kulturpolitischen, künstlerischen Erfahrungen, die mit Unterdrückung, Anpassung und Widerstand zusammenhingen. Unmittelbar nach der militärischen Niederlage des „Dritten Reiches“ standen auf dem Gebiet der musikalischen Produktion und deren Kritik plötzlich die Täter und Unterdrücker (sowie deren verblendete oder opportunistische Mitläufer) den in einem notgedrungen passiven Widerstand im Innern Überlebenden gegenüber, wenn nicht letztere gar im Rahmen kollektiver Schuldzuweisungen mit ersteren zusammengeworfen wurden. Hinzu kamen die Stimmen der nun wieder



Kassel u. a.: Bärenreiter 2014.  
249 S., kt., Abb., Notenbsp.,  
39.95 EUR  
ISBN 978-3-7618-2128-2

hörbaren Emigranten sowie die einer neuen Generation, die zum ersten Mal nach 12 Jahren wieder die Möglichkeit hatte, sich selbstständig zu orientieren, auch und vor allem an dem, was währenddessen im Ausland geschehen war. Der Begriff einer „Stunde Null“ ist entweder zu euphemistisch, wenn damit gemeint sein sollte, dass man illusionär-optimistisch einfach von vorne hätte anfangen können, oder zu pessimistisch, wenn gemeint sein sollte, dass alle Traditionen, an die man hätte positiv anknüpfen können, zerstört gewesen seien. Nur sich gerne voraussetzungslos dünkende Avantgardisten meinen manchmal, auf den Trümmern einer alten Welt gut agieren zu können.

In dem aus einem Symposium während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2003 in Lübeck hervorgegangenen Band sind nicht nur dort gehaltene Vorträge in ihren späteren Druckfassungen gesammelt. Es sind auch weitere Beiträge aufgenommen worden, meist mit persönlichen Erinnerungen von Musikern, die von den damaligen Zeitumständen direkt betroffen waren. Solche Beiträge, wie die von Peter Cahn und Walter Levin, sichern einen hohen Grad an Authentizität und gewähren einen dringend nötigen Blick hinter die Kulissen der offiziellen kulturpolitischen Fassaden. Auch ein großer Teil der sekundär recherchierenden Beiträge ist davon geprägt, erstmals aus Archiven geschöpfte, bisher unveröffentlichte Dokumente zu Rate zu ziehen, um die wirkliche Situation schonungslos offenzulegen. So, wenn Giselher Schubert aus unbekanntenen Briefen von und an Paul Hindemith, der noch im aufrecht erhaltenen amerikanischen Exil lebte, zitiert, um die Motive kenntlich zu machen, die diesen schließlich bewogen, nicht nach Deutschland zurückzukehren; beispielsweise Briefe ehemaliger deutscher Freunde, die sich in Selbstmitleid und Antiamerikanismus ergingen. Oder wenn Dörte Schmidt aus dem Bernd-Alois-Zimmermann-Nachlass der Berliner Akademie der Künste zitiert, um die Phase der Orientierung und des Suchens nach einem befestigten Standpunkt zu demonstrieren, der Zimmermann wie viele andere unterlagen. Oder selbst wenn Ulrich Mosch schon veröffentlichte Briefe und Aufzeichnungen Karl Amdemus Hartmanns zitiert und interpretiert, um deutlich zu machen, dass und wie die gleiche, verdeckt politisch-bekennend gemeinte, als autonome Gegenaktion verstandene Ästhetik seiner nur im Ausland aufgeführten Werke aus den 1930er-Jahren und seiner Schubladen-Kompositionen aus der ersten Hälfte der 1940er-Jahre nun in eine neue befreite Schaffensperiode transformiert werden konnte.

Das schon vor 1945 bei Bernd Alois Zimmermann vorhandene Schwanken zwischen Expressivität und strengen Formen nahm danach, im Rahmen einer von ihm als „Aufräumarbeit“ bezeichneten Phase, die Gestalt eines Konflikts zwischen spontanem Ausdruck und

den Forderungen nach serieller Technik im Rahmen der Zwölftonmusik an, mit deren Vertretern er während der Darmstädter Ferienkurse konfrontiert wurde. Seltsam verschwommen bleibt in diesem Zusammenhang in Dörte Schmidts Darstellung die Bedeutung des Begriffs „Neoklassizismus“, von dem ja auch gerade die Zwölftontechnik Schönbergs und seiner Epigonen nicht unberührt geblieben sein dürfte. Denn worin liegt der analytische Unterschied der Worte von René Leibowitz, der von seiner *Kammersinfonie* sagte, in ihr würden „die vertikalen (polyphonen) Formen (wie Fuge, Kanon usw.) und die horizontalen (zyklischen) Formen (wie Sonate, Rondo usw.) ineinander verschmolzen und zu einer Synthese gebracht“ (S. 103) zu den Worten Zimmermanns, der von seiner *Sinfonie in einem Satz* sagte, dass „wir einer neuen Formenwelt zu[zustreben [scheinen, P. S.], die die durch Neubarock und Neoklassizismus wiederbelebten Formen von Sonate, Sinfonie und auch in gewissem Umfang die des Instrumentalkonzerts ablöst“ (S. 105)? Aus Zimmermanns Entwicklung zu schließen, nur bei ihm habe die Neigung zu einem Neoklassizismus schließlich oder vorübergehend die Oberhand gewonnen, scheint gegenüber den zumindest ähnlichen Tendenzen in der seriellen Schule unangebracht.

In welchem bestimmten Sinn es vernünftiger- und berechtigterweise möglich ist, von „innerer Emigration“, als einer Form des Widerstands zu sprechen (jene, die sich in Opposition zur äußeren Emigration diesen Titel glaubten zulegen zu dürfen, taten es meist in anmaßender Weise), zeigen der persönliche Bericht Peter Cahns und die ausführliche, auf private Quellen gestützte Erzählung des Band-Herausgebers Volker Scherliess über das Verhalten des Komponisten und Pianisten Eduard Erdmann vor und nach 1945. Cahns Bericht sind vor allem Informationen über den Frankfurter Untergrund zu entnehmen, der sich in privaten Zirkeln das Aufführen und Diskutieren Neuer Musik jenseits der Nazidoktrin nicht verbieten ließ. Der 1933 entlassene Kölner Musikprofessor Erdmann, der später gezwungen wurde, NSDAP-Mitglied zu werden, musste sich zwar an die Aufführungsverbote für die von ihm in der Weimarer Zeit gespielten neuen Werke (die von Pfitzner als „atonaler Dreck“ beschimpften Kompositionen) halten, hat sich aber auch standhaft geweigert, während der Nazi-Diktatur geförderte Musik aufzuführen, um dann nach 1945 umso gewichtigere, zyklisch angelegte Klavierabende mit moderner Musik, mit Werken von verfemten Komponisten wie Mendelssohn, Alkan, Schönberg und Hindemith zu geben.

Zwei Beiträge (die von Stefan Weiss und Christiane Sporn) befassen sich dankenswerter Weise mit den Verhältnissen nach 1945 in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ)/DDR. Der erste beschäftigt sich speziell mit der Musik im Kulturbund der SBZ und zeigt, wie



vielfältig die Programme von 22 „Abenden zeitgenössischer Musik“ zwischen 1946 und 1949 in Berlin und von 35 „Studioabenden Neuer Musik“ zwischen 1947 und 1950 in Dresden noch waren, die vom Kulturbund veranstaltet wurden und in denen die kommende Ost-/West-Spaltung noch kaum spürbar war. Der zweite befasst sich mit den ideologischen Vereinnahmungen der Musik in der späteren DDR unter den aus der Sowjetunion übernommenen stalinistischen Doktrinen, die zu einer dogmatischen Funktionalisierung von Musik führte, die jener der Nazizeit nicht ganz unähnlich war. Beate Kutschke schließlich besorgt solchen Vergleich zwischen 1945 und 1970, bezogen auf die Westzonen und die alte BRD und kommt zu dem frappanten Ergebnis, dass die amerikanischen Ziele einer demokratischen Reeducation der Deutschen auf dem Gebiet der Musikkultur zu einer Neutralisierung und Ghettoisierung der westdeutschen Neuen-Musik-Szene führte, die dann im Gefolge der kulturevolutionären Unruhen seit 1968 mithilfe eines Anknüpfens an die politisch engagierte Musik um 1930 zu einer antiamerikanischen Wendung führte.

In einem sehr bedenkenswerten Beitrag von Christoph Flamm über parallele Verhältnisse im faschistischen und postfaschistischen Italien der 1920er- bis 1940er-Jahre ist nicht nur die zeitliche Verschiebung interessant, sondern noch mehr, dass hier einmal von dem originär italienischen und nicht von einem diffus erweiterten Faschismus-Begriff ausgegangen wird, wie er von der Komintern-Ideologie oder von reaktionären Historikern wie Ernst Nolte verbreitet wurde und noch heutzutage gang und gäbe ist. Der kulturpolitische Unterschied des *fascismo* zur deutschen Spießher-Ideologie des Nationalsozialismus bestand auch darin, dass die Musik, die in Deutschland als „entartet“ verfemt war, in Italien unter dem Namen des Futurismus zur Staatskunst erklärt wurde, mindestens aber erlaubt und gefördert wurde. Das hatte zur Folge, dass es für Komponisten wie Petrassi, Malipiero oder Dallapiccola eine Kontinuität in ihrer ungebrochen öffentlichen Musikproduktion gab, die von der Periode der Mussolini-Diktatur relativ unbeeinflusst blieb. Benedikt Vennefrohne gibt als Einziger einen analytischen Einblick in eine Partitur, die der 1. Sinfonie von Hans Werner Henze (1947), und er kann auch durch Hinzuziehung späterer Bearbeitungsstufen deutlich machen, dass es sich bei ihr um mehr als ein Jugendwerk handelt.

Insgesamt haben wir es hier mit einem für Menschen mit Interesse an kulturpolitischen Rahmenbedingungen von Musik und an den konkreten Schicksalen von Musikern unter und nach dem Nationalsozialismus dringend zu lesendem Buch zu tun, das in jeder gut sortierten Musikbibliothek zu finden sein sollte.

Peter Sühning