

Rainer E. Lotz mit Michael Gunrem und Stephan Puille

Das Bilderlexikon der
deutschen Schellack-
Schallplatten



Holste: Bear Family Records
2019. 5 Bde., geb., zus. 2.289 S.,
ca. 13.000 Abb., durchgehend
farbig, 398.00 EUR.
ISBN 978-3-89916-707-8

Wer immer sich mit deutschen Schellackschallplatten beschäftigt – sei es als Sammler, als Forscher oder als Liebhaber – kommt an der Person Rainer Lotz nicht vorbei. Der gebürtige Hamburger begann nach eigener Aussage bereits 1955 damit, Schallplatten zu sammeln, und hat bis heute nie damit aufgehört. Ähnlich begabt, wie er als Sammler ist, ist er auch als Netzwerker. Beides zusammen schafft das Fundament, auf dem sein Lebenswerk aufbaut: *Das Bilderlexikon der deutschen Schellack-Schallplatten*. Und dieses Lexikon – so viel sei vorweggenommen – ist ein Jahrhundertwerk.

Auch wenn das fünfbandige Lexikon ganz klar Lotz' Handschrift trägt, so werden seine langjährigen Weggefährten Michael Gunrem und Stephan Puille neben ihm als Autoren genannt. Beide sind Sammler mit ausgezeichneter Sachkenntnis und leisten in Form von seltenen Aufnahmen, wertvollen Hinweisen und wichtigen Hintergrundinformationen einen großen Beitrag zum Gelingen des Werkes. Doch nicht nur sie: Rund 300 Namen sind unter der Rubrik „Danksagungen“ aufgelistet, darunter Sammler, Archivare, Forscher und Institutionen aus aller Welt, deren Wissen in die Jahrzehnte dauernde Genese des Lexikons geflossen ist. Rainer Lotz sieht sein Bilderlexikon als Zusammentragung von Informationen aus einer weltweiten Community und versteht sich nicht etwa als Guru, sondern vielmehr als Spiritus Rector. Das ist sicherlich ein weiterer Grund für Qualität und Umfang des Werks.

Der Wunsch, alle Label bzw. Etiketten der deutschen Schellackschallplatten aufzulisten, ist nicht neu. Vor 40 Jahren publizierte Klaus Teubig im *Forum Musikbibliothek* (1980, Heft 2) mit dem Artikel „Deutsche Schellackschallplattenmarken 1894–1958“ eine solche Liste, die maßgeblich auf dem damaligen Stand der Schallplattensammlung des Deutschen Musikarchivs fußte, ergänzt durch weitere Informationen aus älteren Publikationen zu diesem Thema. Darunter auch Rainer Lotz' „Grammophonplatten aus der Ragtime-Ära“ von 1979. Klaus Teubigs Aufzählung umfasst etwa 300 Etiketten, zu denen er die Inhaber der Schallplattenmarken sowie die Produktionsjahre nennt. Illustrationen gibt es keine. 1988 hat Franz Schorn den bebilderten Band „Alte Schellplatten-Marken“ vorgelegt, der sich überwiegend mit wichtigen deutschen Schellack-Labels beschäftigt. Etwa 1993 kennt Michael Gunrem schon 750 deutsche Labels aus der Schellack-Ära, und natürlich gibt es heute auch andere Lexika und Online-Listen zu diesem Thema. Zu den bedeutendsten zählen sicherlich Sutton & Nauck, die sich mit amerikanischen Labels befassen, und Yuri Bernikov, der eine exzellente Auflistung russischer Schallplatten pflegt. In England haben sich Frank Andrews und Brian Rust (*The American Record Label Book*, 1978 Arlington House) über Jahrzehnte mit britischen wie amerikanischen Labels beschäftigt.

Gerade wer solche Vorarbeiten und Listen anderer Länder kennt, wird beeindruckt sein von Umfang, Informationsreichtum und Akribie des Bilderlexikons. Mehr als 2.200 Buchseiten füllt Lotz mit den essenziellen Angaben zu Schallplattenlabels und illustriert sie mit mehr als 13.000 Farbabbildungen. Der Aufbau ist stets derselbe: Zu jedem farbig abgedruckten Etikett werden Serien (numerische Blöcke) und Umfang der Schallplatten genannt, dazu gibt es Angaben zum Eigentümer, Hersteller, Vertrieb, Repertoire, Zeitraum der Herstellung und Informationen zu Farbe und Motiven der Etiketten. Noch spannender ist der Fließtext, der zu fast jedem Etikett Hintergrundinformationen liefert – bei weitestgehend unbekanntem Labels sind dies nur wenige Zeilen, bei anderen eine halbe Seite und mehr.

Hier finden sich einige Kuriositäten und auch industriegeschichtlich spannende Narrative. Zum Beispiel, wenn das Label Waffah-Record vorgestellt wird, dessen Name aus den „Deutschen Waffen- und Fahrrad-Fabriken Kreiensen (Harz)“ herrührt. Auffällig sind auch die vielen Labels aus Südamerika, Skandinavien, England sowie z. B. Bahrain, Nigeria, Burma oder Irak, die zwar keinen erkennbaren Bezug zu Deutschland haben, aber doch in Berlin gepresst und zum Teil auch aufgenommen worden sind.

Hintergrund ist, dass bis zum Ersten Weltkrieg die meisten der großen Pressen der Welt außerhalb der USA in und um Berlin und Hannover standen, in denen auch z. B. englische, russische oder südostasiatische Firmen ihre Schallplatten haben herstellen lassen. Außerdem haben deutsche Firmen wie Telefunken, Lindström, Lyrophon oder Homophon Etiketten hergestellt, die so aussehen sollten, als kämen sie aus möglichst exotischen Ländern. Das sollte ihr Exportgeschäft stärken. Etwas transparenter wurde die Lage nach Ende des Ersten Weltkrieges, als das Siegel „Made in Germany“ verpflichtend eingeführt wurde.

Um Schallplatten verstehen und in puncto Wert, Bedeutung, Herkunft und musikalischem Inhalt einordnen zu können, ist eine Grundkenntnis über die Geschichte der deutschen phonographischen Industrie nützlich. In knappem, aber ausreichendem Umfang leitet ein solcher historischer Abriss – auch hier wieder reich bebildert – den ersten Band des Lexikons ein; gefolgt von einem Glossar über die wichtigsten Begriffe rund um Schallplattenherstellung und -vertrieb.

Wer sich vertieft mit der Materie beschäftigen möchte oder wissen will, auf welche Informationen sich Lotz abseits seiner eigenen Erfahrung beruft, findet dazu am Ende von Band fünf eine mehrseitige Bibliographie sowie eine Linkliste.

Im Bilderlexikon der deutschen Schellack-Schallplatten steckt das Wissen, die Zeit, die Sammeltätigkeit und die Arbeit aus Jahrzehnten,

nicht nur von Rainer Lotz, sondern von der gesamten internationalen Community. Durch Lotz' Akribie und seinen wissenschaftlichen Anspruch ist ein Werk entstanden, das Zeugnis gibt über die Geschichte des deutschen Jazz, Pop und Klassik. Rund 60 Jahre deutsche Kultur-, Interpretations- und (Musik-) Industriegeschichte lassen sich nur über diese Schallplatten nachvollziehen.

Das Bilderlexikon macht sein Thema in zuvor nicht dagewesener Ausführlichkeit und Anschaulichkeit sichtbar und nacherleubar. Deshalb ist es auch kein Ende, sondern vielmehr ein Anfang: Es wird zur Aufforderung an diese und folgende Generationen, sich mit der Materie zu befassen – und sei es nur für die Erkenntnis, dass Popkultur nicht erst mit Elvis Presley anfängt, sondern längst schon vor dem ersten Weltkrieg. Und so setzt sich dann vielleicht auch die Zielgruppe aus Sammlern, aber eben auch aus Kulturforschern und allgemein Wissendurstigen zusammen. Das Lexikon setzt ein Zeichen gegen Geschichtslosigkeit, da es darstellt, welche Entwicklung worauf fußt. Es hilft dabei, die eigene Sammlung kontextuell einzuordnen und wird sich als nützlich erweisen, um neue Fundstücke besser beurteilen zu können.

Eine offensichtliche Schwachstelle hat das Werk allerdings – und die wird von den Verfassern gewissermaßen in Kauf genommen: Mit dem Tag der Veröffentlichung ist es bereits nicht mehr aktuell. Dazu hat sich Rainer Lotz in den letzten Jahren bei zahlreichen Diskussionsrunden geäußert. Seine Philosophie ist es, das zu publizieren, was heute da ist, anstatt auf einen nie zu erreichenden Moment der absoluten Vollständigkeit zu warten. Ein weiterer Kritikpunkt, der während der Genese des Werkes zur Sprache kam, zielt auf Lücken in der Darstellung der Serien großer Schallplattenhersteller. Diese gibt es in der Tat und sind dem Umstand geschuldet, dass bei vollständiger Darstellung für jede Firma wie Gramophone, Grammophon, HMV, Lindström, Telefunken oder Beka eigene Bücher notwendig gewesen wären. Lotz hat sich entschieden, lieber ein möglichst anschauliches Bilderlexikon zu veröffentlichen als ein vollumfängliches. Das heißt aber nicht, dass die großen Hersteller arg verknappt beschrieben werden: Der Artikel zu Gramophone (mit und ohne Hund) zum Beispiel umfasst mehr als 80 Seiten.

Um der Schwierigkeit der Aktualität beizukommen, ist Rainer Lotz seit geraumer Zeit mit der Gesellschaft für Historische Tonträger (GHT, Wien) im Gespräch. Die GHT betreibt bereits jetzt eine Plattform mit Informationen, Labelscans und Aufnahmen, auf der die Angaben des Lexikons ein virtuelles Zuhause finden und von der Community iterativ ergänzt werden könnten. Wann und wie genau die Umsetzung dieses Plans vonstattengehen kann, ist Stand heute allerdings noch offen.

Bei allen Vorteilen einer Datenbank gegenüber einem Buch sei jedoch die gestalterische und haptische Qualität des physischen Produktes hervorgehoben. Das Design ist ansprechend, und es macht schlichtweg Spaß, sich von den Querverweisen von einem zum anderen Thema führen zu lassen.

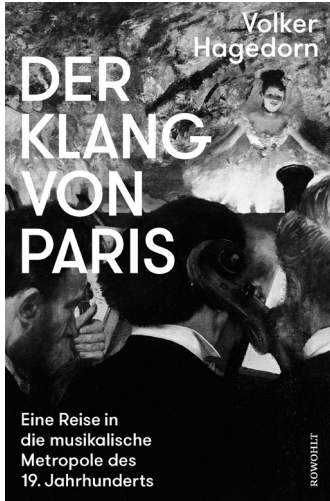
Bei dieser Lektüre quer durch die Bände des Buches drängt sich der Gedanke auf, dass sich keines der behandelten Labels Gedanken über die Langlebigkeit und Archivierung seiner Produkte gemacht zu haben scheint. Aktualität war oft viel wichtiger, und in Zeiten von Mangelwirtschaft vor, während und nach den großen Kriegen war der Aspekt der Rohstoffgewinnung und daraus folgend des Recyclings schon früh von einiger Bedeutung. Nach wie vor wissen wir nicht, wieviel Prozent des deutschen Schallplatten-Label-Schatzes gehoben und verzeichnet sind, weil niemand sagen kann, was die 100 Prozent sind. Und je mehr Zeit vergeht, desto schwieriger wird der Blick in die Vergangenheit. Rainer Lotz hat das Wissen aus Jahrzehnten zusammengetragen und im Bilderlexikon der deutschen Schellack-Schallplatten verewigt. Dieses Jahrhundertwerk bietet nun Forschern, Sammlern und Interessierten ein formidables Werkzeug, die richtigen Fragen zu stellen, Antworten zu finden – und um auch in Zukunft die Vergangenheit nicht aus dem Blick zu verlieren.

Ruprecht Langer



Volker Hagedorn

Der Klang von Paris.
Eine Reise in die
musikalische Metropole
des 19. Jahrhunderts.



Hamburg: Rowohlt 2019. 410 S.,
geb., 25.00 EUR.
ISBN 978-3-498-03035-3

Spätestens seit Walter Benjamin gilt Paris als „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“. In musikalischer Hinsicht blieb diese Erkenntnis hierzulande allerdings lange unterbelichtet, wenn man einmal von Spezialstudien wie Siegfried Kracauers „Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit“ absieht. Gab es doch eine weit zurückreichende Tradition, die Musik der westlichen Nachbarn als äußerlich, bloß auf den Effekt berechnet herabzusetzen. Virtuosität und Grand Opéra galten förmlich als Gegenpole zur reinen, wahren, zur absoluten Musik der deutschen Romantik. An diesem Bild haben Komponisten von Mendelssohn über Schumann bis hin zu Wagner mitgezeichnet, wobei die zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen den Ländern möglichst kleingeredet wurden. Immerhin, so erfährt man bei Volker Hagedorn, lebten um die Mitte des 19. Jahrhunderts an die 80.000 Deutsche in Paris, Wirtschaftsflüchtlinge, Migranten auf der Flucht vor Restauration und Revolution, die meisten Handwerker und Arbeiter, aber auch viele Künstler, Literaten und natürlich Musiker, die hier ihr Glück suchten. Umgekehrt feierte ein Hector Berlioz seine größten Erfolge ausgerechnet in Deutschland ...

Es ist überfällig, die Epoche genauer ins Visier zu nehmen. Hagedorn stellt die Musik in ihren kulturgeschichtlichen Zusammenhang von Literatur und bildenden Künsten wie von Politik, sozialen Verhältnissen und technischem Fortschritt. Freilich verfolgt er, wie er im Nachwort betont, keinen „enzyklopädischen“ Anspruch, sondern geht „erzählerisch“ ans Werk. Und darin, soviel sei vorweg gesagt, liegt auch die große Qualität seines Buchs, das sich an eine breite Leserschaft richtet.

Der Untertitel ist wörtlich zu nehmen. Hagedorn lädt zu einer Zeitreise ein. Sie beginnt 1821 mit dem jungen Hector Berlioz, der sich in seinem Heimatort La Côte-Saint André, einem Provinzstädtchen zwischen Lyon und Grenoble, auf den Weg macht, um in Paris Medizin zu studieren. Zum Schluss, 1867, werden wir ihn auf der gleichen Strecke begleiten, nun nicht mehr in vier Tagen in einer Diligence, einer Kutsche für zwölf Personen, sondern im Zug, der nurmehr neun Stunden braucht. Damit ist der Rahmen des Buches abgesteckt, der die Restauration, zwei Revolutionen und das Zweite Kaiserreich umfasst, eine Zeit nicht zuletzt technischer Revolutionen. Musikalisch ist es die Zeit des Rossini-Taumels, die große Ära der Grand Opéra, der Salons und der miteinander wetteifernden Virtuosen. In sechs Zeitfenstern lässt Hagedorn zahllose Protagonisten des damaligen Paris auftreten: neben Rossini und Berlioz, dem wir in den verschiedenen Kapiteln immer wieder begegnen werden, natürlich Liszt, Chopin, Paganini, Meyerbeer, Wagner und Offenbach, nicht zu vergessen die Interpreten, denen das Publikum zu Füßen liegt, allen

voran Sänger und Sängerinnen wie Giuditta Pasta, Adolphe Nourrit, Cornélie Falcon oder Pauline Viardot-Garcia – ohne sie wären die Triumphe Rossinis und Meyerbeers kaum denkbar gewesen.

Es bleibt nicht aus, dass man viele ihrer Geschichten aus der einschlägigen Literatur kennt. Etwa über Berlioz' äußerst gemischte Erfahrungen am Conservatoire mit dessen Direktor Luigi Cherubini oder seine *Amour fou* zur Shakespeare-Darstellerin Harriet Smithson, der er in seiner *Symphonie fantastique* und in *Roméo et Juliette* musikalische Denkmäler setzt, oder seine „Monsterkonzerte“ anlässlich der Weltausstellung 1855 mit bis zu 1250 Mitwirkenden. Bekannt auch Wagners Berichte über seine „Hungerjahre“ in der später von ihm so verabscheuten Hauptstadt. Allein wie Hagedorn dessen verschiedene Versionen Punkt für Punkt der Geschichtsfälschung überführt, ist brillant: wie Wagner den unglaublichen Eindruck, den Berlioz' Musik bei der ersten Begegnung auf ihn macht und der seine Spuren bis hin zum *Tristan* hinterlässt, schon früh immer weiter relativiert und verkleinert. Oder wie sich sein Verhältnis zu seinem Pariser Förderer Meyerbeer, dem er unsäglich selbsterniedrigende Bettelbriefe schreibt, in Hass verkehrt, gipfelnd in dem Pamphlet „Das Judentum und die Musik“.

Gewiss, all dies ist bekannt. Die Qualität von Hagedorns Darstellung besteht freilich darin, vielfältigste zeitgenössische Quellen zusammen zu denken, zu vernetzen und zu einem kulturhistorischen Panorama zu formen. Dabei greift er nicht nur auf dokumentarisches Material wie Kritiken, Briefe, Erinnerungen, Tageszeitungen und Stadtpläne zurück, sondern auch auf Romane von Balzac, Victor Hugo oder George Sand, die viel von der sich im Lauf der Jahre verändernden Lebenswirklichkeit in der nur so vibrierenden Metropole erzählen. So konfrontiert er Berlioz' Eindrücke von Salieris *Danaiden* mit denen von Lucien Chardon, der in Balzacs *Verlorenen Illusionen* die gleiche Oper besucht. Ist Berlioz hingerissen vom Orchester, den Sängern und der Szenerie, führt Balzac die Oper als sozial höchst differenzierten Ort vor, als Treffpunkt einer sich selbst zelebrierenden Gesellschaft. Hagedorn beleuchtet immer wieder die unterschiedlichen Dimensionen der Oper: als repräsentative Institution, als Illusionskunst, die das Publikum durch immer neue Sensationen überwältigt und dazu modernste technische Errungenschaften begierig aufgreift, als riskantes Wirtschaftsunternehmen, das gewinnbringend zu arbeiten hat, was selbstverständlich die Institution einer Claque erfordert. Und nicht zuletzt als Seismograph gesellschaftlicher Umbrüche: Es ist kein Zufall, dass Rossinis *Guillaume Tell*, der vom Freiheitskampf der Schweizer handelt, kurz vor der Juli-Revolution herauskommt und Meyerbeers *Prophet* kurz nach der von 1848.

Letzteres fasst Hagedorn unter die schöne Überschrift: „Meyerbeer lässt einen marxistischen Propheten in der Oper elektrisch beleuchten“ (S. 165).

Hagedorn geht durchaus frei mit seinen Quellen um, nutzt sie, um Ereignisse und Situationen von verschiedensten Seiten zu beleuchten, interessante Möglichkeiten zu erwägen: So etwa, ob sich Balzac und Wagner je persönlich begegnet sind – immerhin beide „gute Bekannte von Heine und Meyerbeer“, beide oft am „nördlichen Ende der Rue de Richelieu“ unterwegs und beide mit einem „ruinösen Hang zum Luxus“, der in diametralem Gegensatz zu ihrer notorischen Geldknappheit stand (S. 150 f.). Ja, kannte Wagner Balzacs Roman *Béatrix*, in dem seine künftige Schwiegermutter mit so gnadenloser Distanz porträtiert wird – Marie d'Agoult, Mutter der damals gerade mal dreijährigen Cosima?

Nicht selten, so in der Schilderung eines Essens beim besten Italiener der Stadt, überschreitet Hagedorn die Grenze zur Dokufiktion. Dass hier die Exildeutschen Heine, Laube und Wagner mitsamt ihren Frauen zusammentrafen, ist belegt. „Wer freilich was sagte“, so Hagedorn, „bleibt unserer“, spricht seiner, „Vorstellung überlassen“ (S. 146). Der Autor selbst gibt also durchaus zu erkennen, dass und wo er bisweilen über das Dokumentierte hinausgeht, mit ihm spielt und gewissermaßen hochrechnet, um z. B. gesellschaftliche Netze erkennbar werden zu lassen. Man mag das kritisieren: Doch trotz umfangreichem Anmerkungsteil schreibt Hagedorn erklärtermaßen kein wissenschaftliches Fachbuch, sondern eher ein literarisches, ein erzählend-schweifendes, in dem er sich immer auch als Subjekt positioniert. Dass er gleich im ersten Kapitel als Paris-Besucher des Jahres 2017 auftritt, ist programmatisch.

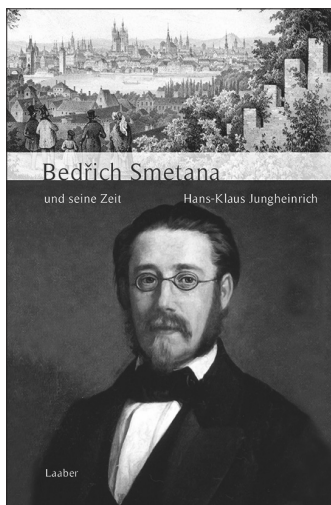
Hagedorn begibt sich vor Ort auf die Suche nach den Spuren einer vergangenen Epoche, wobei er oft genug feststellt, dass sie gründlich beseitigt oder verwischt wurden. Er vermittelt eine ziemlich genaue Vorstellung von der sich kontinuierlich verändernden Metropole, die der legendäre Stadtplaner Haussmann nach der Jahrhundertmitte gründlich umkremelte. Schon damals war Gentrifizierung die Folge, was auch für finanziell eher klamme Künstler wie Berlioz häufige Wohnungswechsel und damit längere Wege und Fahrten bedeutete. Hagedorn verortet die Menschen und Ereignisse in der Stadt und bezieht dabei auch immer die sich verändernden materiellen und sozialen Bedingungen mit ein. Bisweilen schwenkt er den Blick in die Gegenwart. Er trifft Zeitgenossen, die nichts von der bedeutsamen Geschichte ihrer Straße bzw. Wohnung wissen, und solche, die sich professionell mit dem 19. Jahrhundert befassen, wie eine Koloratursopranistin, die sich gerade auf die Titelrolle in Donizettis für Paris

geschriebene *Regimentstochter* vorbereitet, oder einen Klavierrestaurator, der den „verlorenen, wahren Klang“ von Chopins Pleyel-Instrumenten wiedergefunden zu haben glaubt (S. 174).

Kurz: Hagedorn bietet eine faszinierende Fülle von Perspektiven, beschwört geradezu eine Polyphonie aus Stimmen, Geräuschen und Musik, die sich zum „Klang von Paris“ verdichten. Sein Buch ist so spannend und anregend wie lebendig und atmosphärisch dicht – ein Glücksfall!

Dr. Norbert Meurs

Hans-Klaus Jungheinrich Bedřich Smetana und seine Zeit.



Lilienthal: Laaber 2020 (Große
Komponisten und ihre Zeit).
336 S., geb., Abb., Notenbsp.,
37.80 EUR.
ISBN 978-3-89007-254-8

Dieses nach der Datierung des Vorworts bereits im Februar 2012 so gut wie abgeschlossene (d. h. anscheinend nicht ganz zu Ende redigierte) Werk konnte nun mit einer beträchtlichen Verspätung nach dem Tod des Autors doch noch erscheinen – nicht nur schlicht „aus dem Nachlass“, sondern auch als eine Art Vermächtnis dieses großen Kenners und Liebhabers der tschechischen Musik, die eben nicht nur eine tschechische war, sondern teilweise durchaus mondiale Bedeutung beanspruchen darf. Ähnlich wie Verdi in seiner Italianità nicht aufgeht, obwohl er sie bewusst kultivierte, waren Smetanas Entwicklung eines „tschechischen Stils“ und seine Entfaltung von Mustern für eine tschechische Nationaloper zugleich Beiträge zu einem aus regionaler Geschichte gespeisten Weltkulturerbe, von dem man bis dato immer noch nur hoffen kann, dass die Welt es eines Tages auch zu erben versteht und nicht als tschechische Folklore missversteht.

Jungheinrichs Buch ist ganz nach dem Schema der Reihe des Laaber-Verlags „Große Komponisten und ihre Zeit“ konzipiert; d. h. auf eine Lebens-Chronik Smetanas, die hier (nach Kalenderjahren unterteilt) relativ knapp und beschränkt auf sachliche Mitteilungen ausfällt, allerdings auch hier mit Daten aus der Geschichte von Politik und Kultur verknüpft ist, folgt ein thematisch sortierter Block unter dem Obertitel „Aspekte“. In ihm ist zunächst eine Beschreibung des tschechischen (böhmisch-mährischen) Musiklandes zu lesen, dann wird das personale Musikerleben Smetanas beschrieben, um danach die verschiedenen, von Smetana bearbeiteten Werk-gattungen von der Oper bis zur Kammermusik zu beleuchten. Zwei weitere Abschnitte befassen sich mit den Erben Smetanas und mit Max Ophüls' Opernfilm *Die verkaufte Braut* von 1932. Drei von Jungheinrich hinzugewonnene Autoren erläutern weitere, noch speziellere Aspekte wie Smetanas Kunst des musikalischen Fließens am Beispiel des Wassers der Moldau (Gerhard R. Koch), Smetanas Verhältnis zur Neudeutschen Schule (Wolfgang Sandner) und Smetanas gescheiterter Austausch mit Russland (Ivana Rentsch). Es folgen ein

Bildteil und ein Anhang mit Werkverzeichnis, Bibliographie und Personenregister. Die Anmerkungen sind kapitelweise in den Haupttext eingestreut.

Der einleitende Abschnitt über Tschechien als Musikland ist eine Übernahme des grundlegenden Kapitels aus Jungheinrichs 2007 erschienenem Buches *Hudba – Annäherungen an die tschechische Musik*. Dem Rezensenten war schon damals aufgefallen, dass hier nirgends wirklich erklärt wird, was eine „tschechische Intonation“ ist, außer durch einen pauschalen Hinweis auf Hudba-Folklore und die „mährische Kadenz“. Die Rolle böhmischer Komponisten bei der Entstehung der Mannheimer Schule wird zwar erwähnt, man müsste aber etwas genauer über Antonín Bendas Melodramen erzählen, die Mozart so faszinierten, oder auch über die gesamteuropäische Wirkung der Fugen von Antonín Rejcha oder den Zyklus von Klavier-Impromptus eines gewissen Jan Václav Hugo Voříšek, der damit eine von Schubert weitergeführte Gattung stiftete, und: Gab es keine *musica antiqua bohemica*? Generell erscheint das Prager Musikleben vor Smetana in Jungheinrichs Beschreibung als eine provinzielle Öde, als wäre Böhmen immer schon eine ausgesaugte Habsburger Kolonie gewesen und nicht früher einmal das stolze Zentrum Europas, als Kaisersitz, mit einer ausgeprägten, aus verschiedenen europäischen Quellen gespeisten Musikkultur während jener Zeitläufte, die man nach Epochen in Renaissance, Barock und Klassik zu unterteilen pflegt. Auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dürften davon zumindest noch Reminiszenzen übrig geblieben sein, an die Smetana übrigens (neben der böhmischen Folklore) auch bewusst anknüpfte in seinen Programmen als Konzertveranstalter und Operndirektor.

Jungheinrich verzichtet im zweiten, biographischen Abschnitt darauf, aus der Sicht Smetanas linear und konzise dessen Leben und Verflechtungen mit der Kultur seiner Zeit zu erzählen, sondern wird gerne ausschweifend, ergeht sich in mehr oder weniger passenden Vergleichen und knüpft manch abführende Assoziation an bestimmte Tatsachen und Sachverhalte. Das erscheint nicht immer sinnvoll und erkenntnisfördernd, so, wenn er Smetanas Gang ins schwedische „Exil“ in den 1850er-Jahren mit der Auswanderung rumänischer Intellektueller nach Paris in den 1920er- und 1930er-Jahren vergleicht und in dem Zusammenhang auch noch Celibidaches abweichende Anhänglichkeit an Furtwängler erwähnen muss. Der besondere Verlauf eines Lebens im Unterschied zu anderen lässt sich durchaus aus seinen eigenen Bedingungen und Widersprüchen heraus erklären. Klar wird durch Jungheinrichs Schilderungen allemal, dass Smetana stets auf von außen kommende traurige Umstände (wie den Tod mehrerer Töchter und seiner ersten Frau) oder berufliche Zwänge (wie die Gründung eigener Musikinstitute zum

Lebensunterhalt) produktiv reagierte, besonders in den letzten 10 Jahren seines Lebens nach dem Hörsturz darum kämpfte, trotz Tinnitus sowie Sausen und Brausen in den Ohren die tonale und klangliche Orientierung und Vorstellungskraft nicht zu verlieren, gegen das Chaos im Kopf anzukomponieren und dabei ganze Opern, den Zyklus sinfonischer Dichtungen für Orchester *Má vlast* (Mein Vaterland), die beiden Streichquartette und etliche Klavierstücke schuf.

Die werkgeschichtlichen und -analytischen Kapitel werden mit drei breit angelegten Opernkapiteln eröffnet, wobei der bis heute meistgespielten *Verkauften Braut* auch hier das Hauptgewicht zukommt. Auch hier spricht ein zu vielen Vergleichen und Assoziationen fähiger Opernkenner, dem es gelingt, die Problematik dieser Komischen Oper zwischen tschechischem Singspiel und großer Operette, ihre unfreiwillige Rolle als tschechische Nationaloper, ihr im Bäueralichen verankertes Sujet, ihre dennoch im operntechnischen Sinn durch allmähliche Bearbeitungen wachsende Fortschrittlichkeit wortreich darzustellen. (Jungheinrich war ein Autor, der seinen etwas manierten Stil kultivierte, statt ihn im Interesse des Lesers abzumildern. Mitunter unterlaufen ihm, weil er so gestelzt schreibt, auch Stilblüten, denn eine Hypothese ist keine Hypostase, und wenn jemand etwas behauptet, „hypostasiert“ er nicht, siehe S. 123). Er bewegt sich hier auf einem durch die Diskussionsbeiträge von Ulrich Schreiber (in seinem *Opernführer für Fortgeschrittene*), von Kurt Honolka (in seiner Smetana-Monographie) und von der tschechischen Opernhistorikerin Olga Mojžišová gesetzten Problembewusstsein und Reflexionsniveau.

Besonders lesenswert, weil für die meisten wahrscheinlich Neuland erschließend, sind die beiden folgenden Kapitel über Smetanas ernste Opern (*Die Brandenburger in Böhmen*, *Libussa* und *Dalibor*) und die späteren heiteren oder semi-ernsten Opern (*Die zwei Witwen*, *Der Kuss*, *Das Geheimnis*, *Die Teufelswand*) sowie das über den Horizont der tschechischen Geschichte hinausragende Fragment *Viola* nach Shakespeares *Was ihr wollt*). Jungheinrich favorisiert die mythische Oper *Dalibor*, setzt sie uns auseinander in ihrer Abhängigkeit wie in ihrer Abgrenzung von Wagner und besonders auch in ihrer stellenweisen Überlegenheit über Wagner, vor allem, was die Chöre betrifft, hier setzt Jungheinrich endlich auch ein erstes Notenbeispiel ein (S. 122).

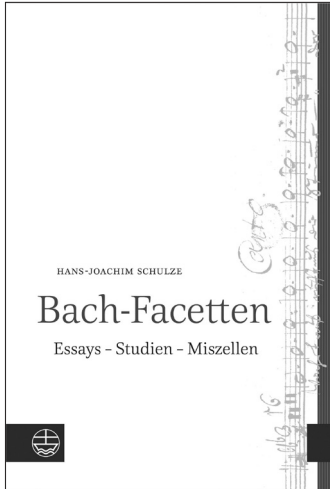
Sehr lobenswert und erhellend ist auch die genauere Beschreibung aller sechs Orchesterstücke des Zyklus von Symphonischen Dichtungen über historische, landschaftliche und legendäre Sujets, die Smetana unter dem Titel *Má vlast* zusammengestellt hat. Genauer als Smetana selbst es in seinen (hier zitierten,) den einzelnen Teilen beigegebenen programmatischen Erläuterungen tut,

kann Jungheinrich den narrativen und symbolischen Gehalt dieser musikpoetischen Stücke darstellen und dabei noch verdeutlichen, dass sie wegen ihrer inneren kompositorischen Logik und Plastizität auch als absolute Musik hörbar sind. Musik gewordene Heimatliebe ohne Chauvinismus: Tanz und Polka, Fanfare und Marsch, Geschmeidigkeit und schroffe Unerbittlichkeit, Elegie und Ausgelassenheit finden sich hier abwechselnd zusammen und sind als Summe einer nationalen Existenz vereinigt. Weitere Orchesterwerke, wie die fast noch jugendliche *Fest-Ouvertüre* oder die noch habsburgische *Triumph-Sinfonie*, die drei Vorstudien zu *Má vlast*, die in Göteborg komponierten Symphonischen Dichtungen in der Liszt-Nachfolge: *Richard III.*, *Wallensteins Lager* und *Hakon Jarl* sowie die beiden Sätze des Fragment gebliebenen Zyklus *Prager Karneval* werden ebenso sorgfältig in ihren kulturgeschichtlichen Bezügen vorgestellt und interpretiert wie die Tatsache, dass Smetana als langjähriger Chorleiter besonders unter patriotischen Vorzeichen auch für diese populäre Kollektivkunst veredelnd und stilisierend gewirkt hat.

Die weit gestreute Klaviermusik Smetanas, in deren Zentrum die Polka-Zyklen und Charakterstücke stehen und deren Haltung wie Technik als zwischen Schumann und Liszt stehend charakterisiert werden, bilden einen weiteren Schwerpunkt der um Vollständigkeit bemühten Darstellung und erinnern daran, dass Smetana ein großer Klaviervirtuose war. Als Letztes, aber nicht als Geringstes, vielleicht sogar als krönender Abschluss, sind Smetanas gewichtige Kammermusikwerke und Lieder besprochen: sein elegisch-dramatisches Klaviertrio und seine beiden Streichquartette, von denen das erste „Aus meinem Leben“ nicht nur wegen der schicksalhaften Erzählung und dem katastrophalen Moment des Hörsturzes berühmt ist, während das zweite, welches jene das Innenleben des Künstlers verwirrende und verheerende Taubheit schmerzlich und ungemildert schildert und klanglich versinnbildlicht, weniger bekannt ist und wohl auch nicht gerade beliebt werden könnte. Dieses 2. Streichquartett in d-Moll hatte trotz folkloristischer Anmutungen eine nur wenig bekannte weltmusikalische Folge, öffnete es doch Arnold Schönberg die Ohren für eine möglichst panisch anwandelnde Musik jenseits der Tonalität: Sein 3. Satz steht ohne Vorzeichen, damit aber mitnichten in C-Dur oder a-Moll, sondern operiert mit Skalen aus allen 12 Halbtönen und jagt durch mehrere Tonarten, es ist ein fast atonales Stück vor der Atonalität. Jungheinrich weiß das alles und spricht es auch aus, mehr oder weniger offen, mehr oder weniger verklausuliert, wie es seine Art war.

Dr. Peter Sühning

Hans-Joachim Schulze
 Bach-Facetten.
 Essays – Studien –
 Miscellen.



Leipzig: EVA und Stuttgart:
 Carus 2017. 824 S., Hardcover,
 64.00 EUR.
 ISBN 978-3-374-04836-6

Der vorliegende Band enthält eine Auslese von Schriften des Bach-Forschers Hans-Joachim Schulze. Mehr als 60 Aufsätze aus 50 Jahren sind hier zusammengefasst und – wo nötig – durch Nachträge versorgt und auf den aktuellen Stand der Forschung gebracht (2017). Die meisten Texte sind kurz, da sie oftmals als Beiträge zu Festschriften, als Konferenzreferate oder kleine Beiträge für das Bach-Jahrbuch entstanden waren. Es sind manche thematischen Begrenzungen zu verzeichnen, die sich durch die Abfassung unter den Bedingungen des bis 1989 existierenden ‚Eisernen Vorhangs‘ erklären. Denn hierdurch wurde das Heranziehen von Quellen oder anderen Unterlagen aus ‚westlichen‘ Bibliotheken und Archiven erschwert oder sogar gänzlich verhindert.

Die Auswahl der im vorliegenden Buch zusammengefassten Beispiele zielt dabei auf eine möglichst breite Palette, wobei Quellenkunde, Biographie, Personen- und Zeitgeschichtliches den Vorzug genießen. Insgesamt sind Schulzes Schriften in sieben große Kapitel untergliedert, deren Spektrum von Biographie und Familie Bachs (I) über Schüler- und Freundeskreis (II), Aufführungspraxis (III), Texte (IV), Werke (V) und Quellen (VI) bis zur Wirkungsgeschichte in den vergangenen drei Jahrhunderten reicht (VII). Im Anhang findet sich außerdem ein Schriftenverzeichnis Schulzes.

Im ersten Kapitel (Biographie und Familie) werden zunächst Johann Sebastian Bachs Leipziger Amtsantritt als Thomaskantor und die Begleitumstände durchleuchtet. Dann wird Johann Christoph Bach, sein erster Lehrer und ältester Bruder, und dessen Stellung in der Musikgeschichte vorgestellt. Der nächste Text (E) beschäftigt sich mit den Umständen zu Bachs Wechsel von Weimar nach Köthen, den Verhältnissen, die er in seiner alten Wirkungsstätte hinter sich ließ, sowie den Bedingungen, die er in seiner neuen Stellung antraf. In dem Aufsatz *Anmerkungen zum Thema Kunstwerk und Biographie* stellt Schulze die These auf, Bach hätte unter günstigeren Bedingungen mehr leisten können. Das Spätwerk steht hierbei im Mittelpunkt der Betrachtung und die Frage danach, wie sich Bachs Lebensumstände auf seine Kunst auswirkten. Im Folgenden wird Bachs zweite Ehefrau, Anna Magdalena Bach, und ihr Leben neben dem Thomaskantor und nach dessen Tod vorgestellt. Besonders hervorzuheben ist die Abhandlung (L) über Johann Elias Bachs Briefentwürfe als Zeitdokumente und welche Bedeutung diese für die Bach-Forschung einnehmen. In den zwei letzten Aufsätzen des Kapitels I geht es um eine Italienreise von Bachs jüngstem Sohn, Johann Christoph, die Begleitumstände und Gründe für diese Reise sowie die genaue zeitliche Einordnung.

Das zweite Kapitel (Schüler- und Freundeskreis, Förderer) umreißt Themen wie die Frage danach, wer Bachs Lautenkompositionen intavolierte, oder wer der ominöse „Monsieur Schoster“ war, der Wid-

mungsträger von Bachs g-Moll-Lautensuite BWV 995. Zudem werden ein unterschätzter Bach-Schüler, Johann Friedrich Schweinitz, sowie Picander, Bachs Leipziger Textdichter, vorgestellt, und die Verdienste von Adel und Bürgertum im Leipzig des 18. Jahrhunderts um das Musikleben erläutert.

Kapitel III (Aufführungspraxis und Mitwirkende) beschäftigt sich mit Bachs Aufführungsapparat sowie dessen Zusammensetzung und Organisation, außerdem mit seinem Leipziger Wirken und mit der Frage nach Bachs Wertvorstellungen und der daraus resultierenden kritischen Haltung gegenüber modischen (Stil-) Wandlungen, mit denen er sich konfrontiert sah. Der Beitrag *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik* (C) geht auf die unentgeltliche Mitwirkung seiner Studenten bei der Kirchenmusik ein und erwähnt zudem mehrere Musiker, ihre Biographie und Ausbildung sowie die Art der Mitwirkung bei musikalischen Anlässen. In seinem Aufsatz *Cembaloimprovisationen bei Johann Sebastian Bach* (E) gibt Schulze eine umfangreiche Übersicht, auf welche Art improvisiert werden kann, und versorgt diese mit Beispielen. Die beiden letzten Schriften (F und G) beschäftigen sich mit der Frage nach dem Doppelaccompaniment (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit.

In den ersten beiden Aufsätzen des vierten Kapitels (Texte und Parodien) werden Bachs Parodieverfahren und die damit einhergehenden Probleme intensiv untersucht und beleuchtet. Zudem werden die weltlichen Festmusiken Bachs (C) und die Herkunft des umstrittenen Kantatentextes „Amore traditore“ (D) untersucht.

In Kapitel V (Werke) werden zunächst die Probleme der Werkchronologie bei Bach und die Frage nach der Entstehungsgeschichte der Werke untersucht. Zudem diskutiert Schulze die Quellenlage (A). Im Folgenden wird die unterschiedliche Handhabung der Chromatik in seinen Tastenwerken (B) erläutert und mehrere Werke, Entstehung und Überlieferung derselben sowie einige Ungereimtheiten in der Bach-Forschung und deren Lösung untersucht.

Im sechsten Kapitel (Quellen, Sammlungen, Bibliotheken) stellt Schulze quellenkundliche Überlegungen an und bespricht einige Besonderheiten und Probleme in den Bach'schen Werken, etwa ein unbekanntes Bach-Autograph (B), und – eines der ältesten Desiderate der Bach-Forschung – ein Händel-Concerto in Bachs Handschrift (D). Im letzten Aufsatz (I) kommt Schulze als Direktor des Bach-Archivs Leipzig zu Wort und schildert die Gründung des seit 1950 bestehenden Archivs, seinen Bestand, seine Aufgaben, Geschichte und Herausforderungen.

Das letzte große Kapitel (VII, Wirkungsgeschichte im 18., 19. und 20. Jahrhundert) widmet sich zunächst den Aufführungen der Huldigungskantate BWV 205a durch Bachs Sohn Wilhelm Friedemann

Bach und schenkt der Bach-Forschung damit ein Mosaiksteinchen zu einem systematischen Überblick über die Verluste an Kompositionen Bachs. In seinem Aufsatz „Beethoven und Bach“ (E) lässt Schulze Ludwig van Beethoven zu Wort kommen, schildert Beethovens huldigungsvolle Aussagen über Bach und seine Verehrung für ihn. Nicht unerwähnt bleibt auch die Aufführung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn Bartholdy am 11. März 1829 in der Sing-Akademie zu Berlin sowie deren Rezeption und Folgen (F). In den beiden Aufsätzen über das Bach-Jahrbuch (I und K) kommt Schulze als dessen Herausgeber zu Wort, der er von 1975 bis 2004 gewesen war. Er äußert sich über den Einfluss des ‚Eisernen Vorhangs‘, bespricht außerdem Neuerkenntnisse, neugefundene Quellen und Dokumente und betont, was das Bach-Jahrbuch auszeichnet: wissenschaftliche Klarheit, Kritikfähigkeit und vor allem die Weiterentwicklung der großen wissenschaftlichen Tradition. In den letzten beiden Schriften bespricht Schulze die Neue Bach-Ausgabe (L) und äußert sich zur Kritik des Bach-Bildes im 20. Jahrhundert.

Mit diesem Band hat Schulze in einer Anthologie eine repräsentative Auswahl des in Jahrzehnten Zusammengetragenen, Erforschten und in Frage Gestellten vorgelegt. Schulzes Stil ist von einer erfrischenden Ehrlichkeit, Direktheit und wohl dosierten Selbstironie geprägt, womit er seine Leser zu fesseln versteht. Zudem lässt er es sich nicht nehmen, eindeutig Stellung zu beziehen und – wo angebracht – klare Kritik zu äußern. Der geschätzte Leser darf sich auf eine äußerst kurzweilige, abwechslungsreiche, informative und hochkarätige Lektüre freuen, die für jedes musikalische Fachgebiet vielerlei Schätze bereithält.

Elisabeth Pütz

Gunna Wendt

Die Bechsteins.

Eine Familiengeschichte.

Seit einiger Zeit kann man ihnen wieder auf dem Konzertpodium begegnen: Flügeln der Berliner Firma Bechstein, die sich anschickt, an ihre großen Zeiten anzuknüpfen. Zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts bevorzugten große Pianisten wie Ferruccio Busoni, Artur Schnabel oder Emil von Sauer selbstverständlich einen Bechstein-Flügel. Erst später gelang es Steinway, die europäische Konkurrenz weitgehend aus dem Feld zu schlagen, wozu nicht zuletzt auch die politischen Umstände beitrugen. Dabei führen die Anfänge beider Firmen ins gleiche Jahr zurück: 1853, das Gründungsjahr von Bechstein in Berlin, Steinway in New York wie auch von Blüthner in Leipzig. Es war eine Zeit, in der die bürgerliche Hausmusik Hochkonjunktur hatte, sodass der Wiener Musikpapst Eduard Hanslick von einer regelrechten „Clavierseuche“ sprach. Goldene Zeiten für Klavierbauer!



Berlin: Aufbau-Verlag 2016.
301 S., geb., 24.95 EUR.
ISBN 978-3-351-03613-3

Nach Biographien über „Die Furtwänglers“ oder „Franziska von Reventlow“ legt die Autorin Gunna Wendt eine „Familiengeschichte“ der Bechsteins vor. Im Mittelpunkt steht dabei der Firmengründer Carl Bechstein, der 1826 in Gotha als Sohn eines musikalisch ambitionierten Friseurs und Perückenmakers geboren wurde. Er lernte den Klavierbau von der Pike auf, zunächst in Berlin bei Gottfried Perau, dann in London und Paris, wo er die neuesten Entwicklungen der damals führenden Marken Broadwood und Erard studieren konnte. Gunna Wendt schildert Carl Bechstein als „Handwerker und Tüftler“, der weitsichtig über seinen Tellerrand schaute und auf den Ideen- und Erfahrungsaustausch mit Technikern wie mit Künstlern, Komponisten und Interpreten bedacht war. Er setzte sich mit ihren Anregungen auseinander und kombinierte die Vorzüge der besten Instrumente: den gusseisernen Rahmen, die kreuzsaitige Bespannung oder die englische Mechanik, die er weiterentwickelte.

Erstaunlich, mit welchem Tempo es ihm gelang, sein Imperium auszubauen: zunächst die Vergrößerung der Produktionsstätten, weitere Zweigstellen in Berlin, dann Filialen im Ausland, so in London oder St. Petersburg. 1892 eröffnet der „Bechstein-Saal“ nahe dem Potsdamer Platz, 1901 die „Bechstein Hall“ in London, die heutige Wigmore Hall. Sichtbarer Ausdruck des wirtschaftlichen Erfolgs ist nicht zuletzt die repräsentative Neorenaissance-Villa, die sich Bechstein am Dämeritzsee in Erkner erbauen lässt – heute das Rathaus der Stadt.

In der Geschichte der Bechsteins spiegeln sich unterschiedlichste Aspekte – der soziale Aufstieg aus kleinen Verhältnissen, die unerhörte Entwicklung des Klavierbaus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der enge Austausch mit Komponisten und Musikern, die Organisation des Musiklebens, die Formen wirtschaftlicher, zunehmend auch internationaler Vermarktung, gesellschaftliche Reputation etc. All diese Aspekte lohnten eine Vertiefung. Doch Wendt bleibt im Allgemeinen bzw. an der Oberfläche. Über die wahrlich spannenden Fragen des Klavierbaus etwa erföhre man gern mehr und vor allem Genaueres, ebenso über den konkreten Austausch mit Pianisten wie Liszt oder Bülow. Aber kaum fällt ein neuer Name, gibt es wenig mehr als biographische Angaben à la Wikipedia – gleich ob sie Erhellendes zum Thema beizutragen haben oder nicht. So heißt es im Fall von Bechsteins Wohnort Erkner, dass hier auch Gerhart Hauptmann vier Jahre lang wohnte, zu dem es freilich keinerlei Kontakte gab. Dennoch Anlass für Wendt, die zentralen Werke des Dichters aufzulisten samt Vorbild für die Mutter Wolfen im „Biberpelz“. Statt sich auf die „Familiengeschichte“ zu konzentrieren, folgt ein Ablenkungsmanöver nach dem andern.

Man fragt sich, ob dies vielleicht auch mit den Quellen zu tun hat, die der Autorin zur Verfügung standen? Offenbar sind z. B. in der

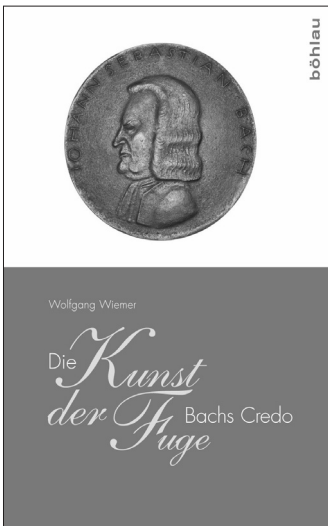
Korrespondenz mit Musikern und Geschäftspartnern oft nur Briefe einer Seite vertreten. Gewiss ein Manko. Andere naheliegende Quellen wie zeitgenössische Musikzeitschriften, Erinnerungen von Musikern etc. wurden jedoch erst gar nicht bemüht. Allein Artur Schnabels Autobiographie wäre schon eine wahre Fundgrube zum Thema gewesen. Gründliche Recherche ist wohl nicht Sache der Autorin, deren Prinzip eher „Zerstreuung“ ist: schon äußerlich erkennbar in den eingestreuten Interviews mit renommierten Pianisten wie Denys Proshayev oder Kit Armstrong, die selten über höfliche Grußadressen an Bechstein hinausgehen. Auch die Parallelgeschichte des Märchensammlers Ludwig Bechstein, der mit Carl sehr entfernt verwandt war und ihm vermutlich nie begegnet ist, lenkt nur ab, zumal sie schon bald im Sand verläuft. In den Bereich der „Märchen“ gehören allerdings Wendts Behauptungen, dass Liszt mit Marie d'Agoutt verheiratet war oder dass das Klavier bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem als Begleitinstrument romantischer Lieder diene ...

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bringt Bechstein etliche Neuentwicklungen heraus: so den kleinen „Liliput“-Flügel, den elektrisch verstärkten „Neo-Bechstein-Flügel“ oder das „Bechstein-Moor-Doppelklavier“ mit zwei Manualen, das vor allem für die Interpretation Bach'scher Orgelwerke gedacht war. Trotzdem erleidet die Erfolgsgeschichte des Hauses empfindliche Dämpfer. Dazu tragen Zerwürfnisse unter den Erben bei, der erste Weltkrieg und die darauffolgenden Wirtschaftskrisen – und: das politische Engagement von Helene Bechstein, die mit Carls Sohn Edwin verheiratet war. Für Wendt unverkennbar ein spannenderes Kapitel, das sie indes eher auf anekdotischer Ebene abhandelt: 1921 hatte Helene Bechstein Adolf Hitler kennengelernt, förderte ihn nachhaltig, ja, wurde eine Art Mutterersatz für ihn. Ihre Unterstützung reichte von Geldzuwendungen für den hochverschuldeten „Völkischen Beobachter“ bis hin zu Ratschlägen für Hitlers gesellschaftliches Auftreten. Schon während seiner Haft auf der Festung Landsberg gehörten sie und ihre Familie zu den häufigsten Besuchern. Diese enge Verbindung zum Nationalsozialismus schadete den Geschäftsinteressen der Firma, die Edwin 1927 schließlich ausschloss und abfand. Das verhinderte natürlich nicht empörte Reaktionen vieler Künstler. Zumal in den 1930er-Jahren verlor Bechstein mit der „Vertreibung, Deportation und Ermordung jüdischer Bürger [...] einen wichtigen Teil seiner Kundschaft“ (S. 265). Der Niedergang war unaufhaltsam: Während des Krieges wurde die Produktion teilweise auf Flugzeugpropeller umgestellt, am Ende waren die Fabrikanlagen zerstört, die verbliebenen Holzvorräte wurden für Särge genutzt.

Den Neuanfang handelt Wendt kurz ab: Wiederaufnahme der Produktion 1951, wenig später weitere Fertigungsstätten in Karlsruhe und Eschelbronn, 1963 Übernahme durch den amerikanischen Konzern Baldwin. Mit Kai Schulze, der die Firma 1986 kauft und reorganisiert, beginnt ein neues, hoffnungsvolles Kapitel – für Gunna Wendt: Anlass für den Werbeblock.

Dr. Norbert Meurs

Wolfgang Wiemer Die Kunst der Fuge. Bachs Credo.



Köln: Böhlau 2018. 151 S.,
Hardcover, 30,00 EUR.
ISBN 978-3-412-50911-8

Die Kunst der Fuge als Bachs letztes Clavierwerk, in dem sein gesamtes kontrapunktisches Vermögen sichtbar wird, ist das Schlusswort seines tasteninstrumentalen Schaffens. Beschränkt sie sich jedoch auf die rein-kompositorische Ebene von Fuge und Kanon, um nur für einen begrenzten Kreis von Abnehmern bestimmt zu sein, und nur fürs stille Kämmerlein und die Studierstube, um sich dort lesend und spielend in die kontrapunktische Wunderwelt zu vertiefen? Oder liegt in dem Werk auch eine andere – außermusikalische – Dimension, in deren Mysterien es sich ebenfalls zu versenken lohnt?

Diese andere Dimension herauszuarbeiten ist Thema des vorliegenden Bandes. Wolfgang Wiemer zieht davon ausgehend das Narrativ auf, dass Bach in seiner *Kunst der Fuge* Inhalte des Alten und Neuen Testaments thematisiert und sich selbst mittels des B-A-C-H-Themas einbezieht. Hierbei findet Wiemer eine Wahlverwandschaft Bachs mit dem alttestamentlichen König David, welche in die Komposition eingearbeitet ist und durch das Grundthema d-a-f-d musikalisch ausgedrückt wird. Neben der rein-musikalischen Ebene entdeckt Wiemer eine theologische, die er in der Musik reflektiert sieht, und entwickelt damit einen in der Rezeptionsgeschichte bislang so noch nicht in Betracht gezogenen Ansatz.

Die Grundüberlegung: Die Tonfolge b-a-c-h steht für eine bestimmte Person. Könnte auch das genannte Grundthema (d-a-f-d) ebenfalls einer Person zugesprochen werden? Wiemer rollt seine Argumentation durch mehrere Anhaltspunkte auf, die diese These untermauern. Im Verlauf der Arbeit kommt er immer wieder auf König David und seine Bedeutung für Bachs letztes Clavierwerk zu sprechen und verknüpft dabei feinsinnig die rein-musikalische Ebene mit der theologischen. In dem Kapitel über das Grundthema („Zum d-a-f-d“) erläutert Wiemer schlüssig wesentliche Parallelen zwischen Bach und König David und die Hintergründe für Bachs Wahlverwandschaft mit eben dieser alttestamentlichen Figur. Die Erkenntnis: Der Schlüssel zur *Kunst der Fuge*, ihrem außermusikalischen Gehalt, heißt: „König David“. Vor diesem Hintergrund

lässt sich laut Wiemer die *Kunst der Fuge* als künstlerisch-wissenschaftliche und theologische-glaubensmäßige Hinterlassenschaft verstehen.

Das nächste Kapitel („Zum b-a-c-h“) beantwortet die Frage, wie sich die von Bach exponierte, prononcierte Namensnennung verstehen lässt. Hierbei geht Wiemer auf die Tonfolge, die dem Grundthema gegenübersteht, als rein-musikalisches Gebilde ein und verbindet sie mit dem Christussymbol (Kreuzmotiv). Damit erhält sie eine zweifache Konnotation: die offensichtliche als Verknüpfung mit Bach; die andere, musikalisch durch das liegende Kreuz verankert, der Gekreuzigte.

Doch nicht nur das b-a-c-h-Thema verbindet Bach mit Jesus. Denn beide können als „Sohn Davids“ angesehen werden. Diesen Umstand diskutiert Wiemer im Kapitel „Zur Davidssohnschaft“ und streicht deutlich heraus, dass diese im doppelten Sinne verstanden werden kann: Jesus, der der direkten Linie Davids entspringt, und Bach – als Nachfahre des Urvaters der Musik – im musikalischen Sinne als „Sohn Davids“.

Wie Glaubensinhalte die Planung, Komposition und Gliederung des Ganzen entscheidend mitbestimmt haben, wird in den folgenden Kapiteln eingehend erläutert. Die Grundidee: Die *Kunst der Fuge* lässt sich in zwei Werkhälften unterteilen, von denen die erste dem Alten Testament entspricht (Contrapunctus 1–7) und die zweite den heilsgeschichtlichen Wegmarken des Neuen Testaments (Contrapunctus 8–14), mit Contrapunctus 11 als formalem und inhaltlichem Zentrum. Jede Fuge der zweiten Hälfte behandelt dabei eine der im Neuen Testament erfüllten alttestamentlichen Heilserwartungen: Menschwerdung/Geburt, Taufe, Buße, Kreuzigung, Tod und Auferstehung, Offenbarung (des Johannes). Somit stellt die *Kunst der Fuge* ein Erlösungswerk dar, in das Bach sich und sein Haus (seine Familie) mit eingeschrieben hat: als der, der berichtet, schildert, ausmalt, mitleidet, bezeugt und bekennt.

In den folgenden Kapiteln werden die Fugen – mit den Kanons, die direkt vor Contrapunctus 14, also vor der Quadrupelfuge, stehen – eingehend auf die von ihnen transportierten theologischen Inhalte einer genauen Betrachtung unterzogen:

Im Kapitel über die erste Werkhälfte („Contrapunctus 1–7“) greift Wiemer das Grundthema, das er auch David-Thema nennt, auf und bespricht es in Kürze in musikalischer sowie in semantischer und theologischer Hinsicht.

Contrapunctus 8 und 11 – im Autograph noch aneinander gekoppelt, im Druck die beiden Doppelfugen 9 und 10 einrahmend – bespricht Wiemer zusammen, da sie Krippe und Kreuz repräsentieren und diese beiden zueinander gehören. Auch in musikalischer Hinsicht gehören sie zusammen, da sie aus dem gleichen Holz geschnitzt sind

und hier wie dort drei gleiche Fugenthemen, in unterschiedlichen Reihenfolgen und umgekehrt, erscheinen. Wiemer erklärt die Trennung der beiden eigentlich zueinander gehörigen Fugen mit den hier in Rede stehenden außermusikalischen Aspekten, welche Bach offensichtlich über die formale Korrektheit stellte.

In dem Kapitel „Contrapunctus 9 und 10“ wird deutlich gemacht, dass beide Fugen eine liturgische Einheit von Taufe und Buße bilden. Wiemer bringt eine Analyse mit Interpretation und semantischer Deutung in Bezug auf ebendiese Themen.

Es folgt die Analyse zu Contrapunctus 11, die aufgrund der Kreuzigungsthematik als eine Art „Herzstück“ des gesamten Werkkonzeptes angesehen werden kann. Auch hier verknüpft Wiemer Musikanalyse mit Theologie und beschreibt, wie Bach wichtige Aspekte und Meilensteine der Kreuzigung in seine Musik – u. a. mittels rhetorischer Figuren – mit eingearbeitet hat.

In „Contrapunctus 12“ und „Contrapunctus 13“ werden Grablegung und Auferstehung thematisiert.

Die vier Kanons werden – die vier Evangelisten bzw. kanonischen Schriften repräsentierend – im nächsten Kapitel erläutert, und auch hier kann Wiemer mit neuen Ansätzen aufwarten.

Zuletzt wird die berühmte unvollendete Quadrupelfuge („Contrapunctus 14“) mit ihren drei Themen eingehend besprochen und der Frage nachgegangen, wie sie theologisch zu interpretieren ist.

Im vorletzten Kapitel („Nachlese und Ausblick“) geht Wiemer auf einige Fragen ein, die im Verlauf der Arbeit noch unbeantwortet geblieben sind. Zum einen sei der programmatische Einschlag zu nennen, in dessen Zusammenhang Wiemer einen Bezug zu Bachs Leipziger Amtsvorgänger Johann Kuhnau herstellt, der in verschiedenen Werken eine Steilvorlage für Bachs Kompositionen bot. Im Zuge dessen geht Wiemer auf Bachs vierteilige *Clavierübung* ein und auf die Frage, wie und warum sich die *Kunst der Fuge* dort logisch einfügen ließe. Weitere Überlegungen wie z. B. die Frage nach der Reihenfolge, und ob die *Kunst die Fuge* wirklich das Opus ultimum ist, oder warum Bach die Bezeichnung „Contrapunctus“ gewählt hat und welchen Titel wohl Bach für sein letztes Clavierwerk vorgesehen hat, werden ebenfalls diskutiert.

Als ‚Zugabe‘ kommt Wiemer auf die Frage zu sprechen, *wem* denn all das hat zugänglich sein sollen, was sich hinter der Schauseite des großen Fugenzyklus abspielt.

Insgesamt ist Wolfgang Wiemers Arbeit eine äußerst lesenswerte und interessante Lektüre, die mit vielen neuen Erkenntnissen und Fragen aufwarten kann und aus der Bach-Forschung nicht mehr wegzudenken ist.

Elisabeth Pütz