

Lexikon der Filmmusik. Personen, Sachbegriffe zu Theorie und Praxis, Genres

Hrsg. von Manuel Gervink
und Matthias Bückle.



Laaber: Laaber-Verlag 2012.
710 S., Ill., Notenbeisp., Pb.,
85.00 EUR
978-3-89007-558-7

Den Herausgebern des *Lexikons der Filmmusik* ist es gelungen, in einer zunehmend auf Medienhörigkeit und Schnelligkeit bezüglich der Informationsbeschaffung orientierten Gesellschaft ein Nachschlagewerk zu publizieren, das für sich über Jahre den Anspruch von Standardliteratur wird reklamieren können. Dies ist umso bemerkenswerter, als der Gegenstand des Buches ja ein äußerst populäres, sich permanent veränderndes und vervielfachendes Medium selbst reflektiert.

Dabei ist die Aufgabe heikel: Jedermann kennt eine Vielzahl von Filmen, nimmt (bewusst oder unbewusst) die musikalischen Anteile derer wahr und assoziiert in vielen Fällen Filmtitel, Darsteller und natürlich die konkrete Filmmusik als ganzheitliches Erlebnis. Für Rezipienten, die es noch informativer haben wollen als im Kleingedruckten ohnehin oft nicht lesbar, gibt es dann oft verwirrend viele Internetseiten sehr unterschiedlichen Niveaus - oder eben ein Nachschlagewerk wie das vorliegende.

Die konzeptionelle Anlage ist in ihrer Dreiteilung einsichtig und für den Leser praktikabel: einem Artikel-, Autoren- und Abkürzungsverzeichnis als Einleitung folgt der eigentliche Lexikonteil, der vor allem aus Angaben zu Autoren (Komponisten, Regisseure u. a.), relevanten Fachbegriffen, Institutionen usw. besteht sowie ein umfangreicher Anhang mit Personen- und Filmtitelregister, Verweisen auf relevante Literatur und natürlich einer Auswahl wesentlicher Internetportale, Zeitschriften und Online-Magazine. Dies alles ist für nur gelegentlich Interessierte ebenso nachvollziehbar gestaltet wie für Fachleute. Die Texte lesen sich als komprimiertes Informationsmaterial. Sie sind zudem mit vielen Querverweisen und zuweilen beispielhaftem Bildmaterial bzw. erläuternden Grafiken versehen und in der sprachlichen Diktion sowie drucktechnisch auf hohem Niveau.

Dass bei aller offensichtlich aufgebrauchten Akribie dennoch Wünsche offen bleiben, liegt wohl in der Natur der Sache: In einem, wenn auch mit knapp 700 Seiten noch gut handhabbaren, Buch ist die Vielfalt von Filmmusik letztlich nicht erschöpfend darstellbar. So kommt im vorliegenden Lexikon der Musikerfilm vergleichsweise zu kurz und seine Besprechung weist offenkundig Leerstellen auf. Für diesen Kontext durchaus bedeutende Filme der letzten beiden Jahrzehnte sind nicht zu finden (zum Beispiel *Der König tanzt* | *Le roi danse* und *Die rote Violine* | *The red violin*) und der für dieses Genre nicht unbedeutende Regisseur Gérard Corbiau ist weder im Lexikonteil noch im Personenregister sondern nur in zusätzlichen Erläuterungen zum Musikerfilm als Information genannt; dies gilt unter anderem auch für Klaus Kinski, dessen Film *Kinski Paganini* im Filmtitelregister nicht auftaucht. Ein mit differenzierten musikalischen Stilistika zugleich Historie und Gegenwärtiges von Lebens-

einstellungen darstellender Film wie *Marie Antoinette* fehlt leider ebenso wie *Marlene*.

Das Lexikon der Filmmusik ist dennoch ein unbedingt empfehlenswertes Nachschlagewerk, das für allgemein an Filmmusik Interessierte und besonders für Schüler und Studenten eine wertvolle Handreichung zum Umgang mit Filmmusik, zu ihrer Geschichte sowie, trotz der oben genannten punktuellen Kritik, zu bedeutenden Vertretern und wichtigen Beispielen bietet.

Hans-Peter Wolf

Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages

Hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber, Christoph Landerer.



Tutzing: Hans Schneider 2010
(Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. 43). 357 S., Ill., geb., 55.00 EUR
ISBN 978-3-86296-008-8

Keine andere musikästhetische Publikation hat eine vergleichbare Wirkungsmacht entfaltet wie Eduard Hanslicks 1854 veröffentlichte Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*. Vom Zeitpunkt ihres Erscheinens an war sie Gegenstand kontroverser Diskussionen und rückte ihren 29-jährigen Autor schlagartig ins Zentrum des musikalischen Parteienstreits zwischen „Neudeutschen“ und Konservativen, später zwischen Anhängern und Gegnern Richard Wagners. Jenseits der historischen Kontroversen, die alleine schon Hanslick einen Platz in der Musikgeschichte gesichert hätten, sind mit der von ihm angestoßenen Diskussion um Form- und Inhaltsästhetik und seiner These von der Musik als „tönend bewegter Form“ grundlegende Fragen der Musikästhetik angesprochen, die bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. An Hanslick kommt niemand vorbei, der sich mit Grundfragen der Musikästhetik befasst. Entsprechend umfangreich ist die Hanslick-Literatur: Eine kurze Recherche im *RILM* bringt für den Suchbegriff „Hanslick“ über 700 Treffer für den Berichtszeitraum ab 1967 zutage. Zu den wichtigsten deutschsprachigen Veröffentlichungen der letzten Jahre gehörten die Schriften von Ines Grimm über Hanslicks Prager Zeit und die Wurzeln seiner Musikästhetik sowie von Markus Gärtner über die Kontroverse Hanslick-Liszt, vor Allem aber die von Dietmar Strauß betreute historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Schriften Eduard Hanslicks, die aber leider, mangels angemessener öffentlicher Förderung, nur langsam vorankommt (sechs Bände seit 1984).

Die Hanslick-Literatur wurde nun durch den vorliegenden Tagungsband bereichert, der aus einem 2004 veranstalteten Symposium hervorgegangen ist. Anlässlich eines doppelten Jubiläums – 150. Jahrestag des Erscheinens der Hauptschrift *Vom Musikalisch-Schönen* sowie 100. Todestag von Eduard Hanslick – hatte das Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, das auf eine Gründung des Hanslick-Schülers Guido Adler zurückgeht und damit in direkter Traditionslinie zu dem einst für Hanslick eingerichteten Wiener Lehrstuhl für Musikgeschichte steht, ein zweitägiges Symposium veranstaltet. Das Spektrum der dort gehaltenen Vorträge, deren Mehrzahl hier nun

in Schriftform veröffentlicht wurde, war mit Bedacht auf thematische Breite angelegt und sollte, neben dem Musikästhetiker Hanslick, ebenso den einflussreichen Kritiker sowie den Musikhistoriker ins Blickfeld rücken. Entsprechend vielfältig sind die thematischen Aspekte und methodischen Ansätze der insgesamt 25 Beiträge, die der Tagungsband zwanglos in drei Kapitel von je gut 100 Seiten gliedert und dabei um die Generalthemen „Ästhetik und Musikwissenschaft“ [bei Hanslick], „Biographie und Tätigkeit“ [Hanslicks] sowie „Hanslick als Kritiker und Literat“ gruppiert. Wie bei dieser Anordnung nicht anders zu erwarten, stehen im ersten Teil die Interpretation und geistesgeschichtliche Einordnung der Hanslickschen Musikästhetik im Vordergrund (z. B. Barbara Boisits, „Eduard Hanslicks Rechtfertigung der Ästhetik gegenüber historischer und naturwissenschaftlicher Kunstbetrachtung“, Werner Abegg, „Eduard Hanslick und die Idee der ‚reinen Instrumentalmusik‘“, Laurenz Lütteken, „Ästhetik, Werturteil und musikalische Wissenschaft im Umfeld Hanslicks“ oder Dieter Borchmeyer, „Hanslick und Grillparzer“; besonders interessant, weil Nietzsche des Hanslick-Plagiats überführend: Manfred Eger, „Nietzsches Ausfälle mit Wagners Einfällen – Fakten und Fatalitäten um den ‚Fall Wagner‘“), während im zweiten der Blick auf die biographischen Tatsachen überwiegt und dabei Interessantes und Unvermutetes zu Tage bringt: Etwa wenn Jitka Ludová („Einige Prager Realien zum Thema Hanslick“) Lücken in Hanslicks Memoiren nachweist, die offenbar der Verschleierung seiner jüdischen Herkunft mütterlicherseits dienen sollten, wenn Hubert Reitterer („Joseph Adolf Hanslick als Bibliotheksbeamter und Satiriker“) die familiäre Vorprägung der Hanslickschen Ästhetik durch den bildungsbeflissenen und philosophisch interessierten Vater plausibel macht oder Theophil Antonicek („Hanslick und die Universität Wien“) Hanslicks Bedeutung für die Begründung der österreichischen Musikwissenschaft dokumentiert. Der dritte Teil schließlich stellt den Musikkritiker Hanslick in den Vordergrund und behandelt in acht Einzelbeiträgen seine Auseinandersetzung mit Wagner, Haydn und Mozart, Liszt, Bruckner, Verdi, der Operette und dem französische Musiktheater.

Insgesamt bietet die Zusammenstellung der Tagungsbeiträge einen guten Überblick über die wichtigsten Aspekte von Eduard Hanslicks Werk und Wirkung sowie über deren aktuelle wissenschaftliche Aufarbeitung, was diesem Band den Charakter eines Hanslick-Handbuchs gibt. Er sollte in keiner Büchersammlung zur Musikästhetik, zur Musikpublizistik oder zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts fehlen.

Andreas Odenkirchen

**Ulrich Drüner
und Georg Günther**
Musik und „Drittes Reich“.
Fallbeispiele 1910 bis 1960
zu Herkunft, Höhepunkt
und Nachwirkungen des
Nationalsozialismus in der
Musik.



Wien u. a.: Böhlau 2012. 390 S.,
III., Pb., 49.00 EUR
ISBN 978-3-205-78616-0

Keine andere akademische Disziplin ist nach 1945 so auffällig lange der Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle im „Dritten Reich“ aus dem Weg gegangen wie die deutsche Musikwissenschaft. In welchem Ausmaß Musik als identitätsstiftendes Propagandamittel für das kollektive Empfinden der „deutschen Volksgemeinschaft“ instrumentalisiert wurde, ist genauso lange ausgeblendet worden wie jenes dunkle Kapitel einer sogenannten „musikalischen Volkstums- und Rassenstilkunde“ oder der Exodus hunderter jüdischer Musiker, Komponisten, Dirigenten und Musikschriftsteller.

Dass wir heute wieder ein Wissen über die fatalen Zusammenhänge zwischen Musik, Musikforschung und dem Nationalsozialismus haben, ist einer noch relativ jungen musikhistorischen Forschungstradition geschuldet. Daran anknüpfend leistet diese neue Monographie einen dankenswerten Grundlagenbeitrag. Den Autoren gelingt eine außerordentlich facettenreiche und klug kommentierte Dokumentation von über 500 historischen Quellen aus den Jahren 1910 bis 1960. Neben 124 hand- und maschinenschriftlichen Quellen wurde ein umfangreiches Korpus von 400 Druckmaterialien (Bücher, Zeitschriften, Musikalien) analysiert. Darunter befinden sich Publikationen nationalkonservativer bzw. antisemitischer Autoren, NS-Gemeinschaftslieder, ebenso Zeugnisse der emigrierten Musiker, private Korrespondenzen sowie zahlreiche Musikdrucke jener „Entarteten Musik“. Auch wenn es sich hierbei keinesfalls um „viele bisher völlig unbekannte Quellen“ (S. 9) handelt, wie die Autoren in ihrem Vorwort behaupten, muss die beeindruckende philologische Akribie, mit welcher die über Jahre angesammelten Originaldokumente recherchiert und ausgewertet wurden, hervorgehoben werden. Die Darstellung enthält sowohl einen 24-seitigen kommentierten Abbildungsteil in der Buchmitte als auch eine exzellente Bibliographie in Form eines numerischen Quellenverzeichnisses.

In neun thematisch in sich geschlossenen Kapiteln werden die einzelnen Dokumente überwiegend kumulativ, chronologisch und mit vielen Zitaten als repräsentative Fallbeispiele kommentiert. Das von Stengel und Gerigk herausgegebene *Lexikon der Juden in der Musik* (1940) bietet den Autoren hierbei einen kapitelübergreifenden, historischen Referenzrahmen für die NS-Ideologie. Ein ganzes Kapitel widmet sich ausführlicher der Korrespondenz des ehemaligen Wiener Staatsoperndirektors Erwin Kerber (1936–1940), die sich heute im Nachlassarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindet. Sie gibt exemplarisch für viele Akteure des „Dritten Reichs“ einen sehr authentischen Einblick in das persönliche Spannungsverhältnis zwischen Anpassung und Opposition.

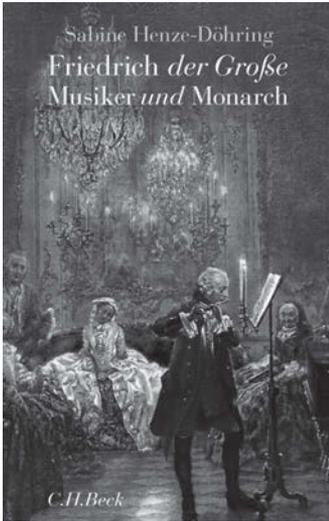
Etwas verwundert ist man über den besonders herausgestellten Untersuchungszeitraum 1910 bis 1960, mit dem sich diese Darstellung von den meisten anderen dezidiert unterscheiden möchte. Dass

die geistesgeschichtlichen Wurzeln des „Dritten Reiches“ bis ins 19. Jahrhundert zurückgehen und andererseits auf die bundesrepublikanische Nachkriegszeit weiter fortwirkten, ist keine neue Erkenntnis, sondern seit langem allgemeiner Konsens in der historischen wie musikwissenschaftlichen Forschung zum Nationalsozialismus. Ebenso muss der Invektive der Autoren widersprochen werden, dass „die bisherigen Fachbücher über die Musik im ‚Dritten Reich‘ nicht nahe genug an Praxis und Alltag der Musiker jener Epoche herantführen“ (S. 9). Gerade die Forschung der letzten zwei Jahrzehnte hat mittlerweile in zahlreichen Darstellungen die unmittelbaren Folgen der NS-Kulturpolitik sowie die Lebensgeschichten einzelner Künstler und Künstlerinnen gut herausgearbeitet. Umso mehr bleibt es auch unverständlich, warum die Autoren diese Forschungsbeiträge für ihre Untersuchung kaum zur Kenntnis genommen haben. So lässt das auf nur knapp vier Seiten begrenzte Verzeichnis der verwendeten Sekundärliteratur wichtige Forschungsarbeiten vermissen.

Der problematischste Punkt dieser Dokumentation betrifft allerdings die Diskreditierung der hiesigen Musikenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Erstauflage 1949–1986). Nicht nur, dass die Autoren deren Entstehungsgeschichte während des Krieges in einen vermeintlichen Zusammenhang mit den Planungen des Amtes Rosenberg für die „Hohe Schule“ der NSDAP und für ein – von Herbert Gerigk geleitetes – großes Musiklexikonprojekt bringen. Sie unterstellen dem Werk einen nationalsozialistischen Geist und gezielte Vertuschungsstrategien. Ihre These begründen die Autoren damit, dass viele der ehemals verfolgten Komponisten nicht aufgenommen wurden, außerdem nun auch keine Hinweise mehr auf die jüdische Religionszugehörigkeit in den Personenartikeln auftauchen oder die ideologischen Schriften der einstigen systemkonformen Musikwissenschaftler unerwähnt bleiben. Viele MGG-Mitarbeiter wurden auf diese Weise, wie die Autoren schreiben, „nolens volens zu ‚Erfüllungsgehilfen‘ des Faschismus und bescherten diesem einen späten Sieg“ (S. 335). Statt moralisierend-anklagender Pauschalverurteilung hätte man sich hier eine differenzierte und sachliche Auseinandersetzung gewünscht. Es gehört immerhin zu den inneren Widersprüchen dieser Enzyklopädie, dass ideologische Schriften aus der NS-Zeit keineswegs bewusst verschwiegen wurden: Friedrich Blumes Monographie *Das Rasseproblem in der Musik* (1939) wird im Literaturverzeichnis seines Personenartikels mit aller Offenheit ebenso erwähnt wie Karl Blessingers antisemitische Schrift *Judentum und Musik* (1944) im Artikel über Felix Mendelssohn Bartholdy. Und zum Lemma Musikwissenschaft findet sich eine ganze Literaturliste zur „Rassen und Volkstumskunde“ mit einschlägigen Publikationen aus jenen Jahren.

Karsten Bujara

Sabine Henze-Döhring
 Friedrich der Große.
 Musiker und Monarch.

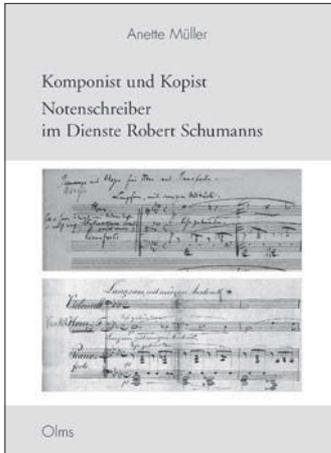


München: C. H. Beck 2012.
 256 S., Ill., Notenbeisp., geb.,
 18.95 EUR
 ISBN 978-3-406-630552

„... sind sie gemeinhin nichts als erlauchte Ignoranten oder, sollten sie einige Genieblitze haben, übertreibt man ihre Verdienste so stark, dass aus mittelmässigen sehr bedeutende werden“ (zit. nach Henze-Döhring, S. 20). Man mag über die Qualität des kompositorischen Oeuvres Friedrich des Großen geteilter Meinung sein; immerhin war er im Hinblick auf sein Schöpfungstum hellseherisch genug, um zu wissen, dass die objektive Beurteilung seiner Werke stets durch seine Prominenz überlagert wurde. Die Autorin, Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Marburg, interessiert daher weniger die künstlerische Bedeutung des Komponisten als vielmehr die Frage, was ihn als *Musiker und Monarchen* (Untertitel) so einzigartig machte. Nota bene muss man ihm Fleiß und Disziplin bescheinigen, hat er doch nachweislich vier Solokonzerte, vier Sinfonien, weit über 100 Flötensonaten (solo und mit Basso continuo) und andere, vor allem kammermusikalische Werke komponiert. Sein weitaus größeres Verdienst allerdings besteht in der Tatsache, dass er als Spiritus Rector, Mäzen, Impresario, Flötist und Komponist in Personalunion mit dem Aufbau seiner Hofkapelle vorbildhaft und pädagogisch ambitioniert ein Projekt ins Leben rief, das seinesgleichen suchte. Die Besetzungsliste des Orchesters jedenfalls liest sich wie ein „Who is who“ der damaligen Musikwelt. Emmanuel Pahud hat in seiner jüngsten CD (*Flötenkönig. Friedrich der Große – eine Widmung*, EMI 0 84220 2, 2011) dieser Tatsache akustisch und sehr hörensenswert Rechnung getragen. Friedrich ging systematisch vor und zog die berühmtesten Musiker und Sänger der Zeit an seinen Hof. Handlungsleitend war einerseits seine philosophische Grundhaltung, nach der nur Musik der Sprache überlegen sei, Emotionen sowohl auszudrücken als auch auszulösen, und Kunst integraler Bestandteil seines monarchischen Selbstverständnisses war. Andererseits trieben ihn Neugier sowie der Wille zur Erkenntnis musikalischer Zusammenhänge und zu eigenen – in diesem Sinn auch historisch informierten – Interpretationen an, belegt in zahlreichen Briefen an seine ebenfalls komponierende Schwester Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (Biographie auch von Henze-Döhring, Bamberg 2009). Insofern steht Friedrich unter den Potentaten seiner Zeit bei aller Ambivalenz seines Charakters singularär da: er hing einem humanitären Idealismus an, der freilich im Widerstreit mit seinem Drang nach Ruhm und militärischer Ehre lag. Er überzog Europa mit etlichen Kriegen, seine unbestrittene Bedeutung als Feldherr ging einher mit der Förderung der Künste. Der „Philosoph von Sanssouci“ pflegte geistvollen Umgang mit den Geistesgrößen seiner Zeit und regierte doch mit harter Hand. Die Autorin widmet sich in einzelnen Kapiteln essayartig unterschiedlichen Themenfeldern, so dass ein Quereinstieg ohne Informationsdefizit möglich ist – ein Lesebuch im besten Sinn. Auch als Geschenk geeignet.

Claudia Niebel

Anette Müller
Komponist und Kopist.
Notenschreiber im Dienste
Robert Schumanns.



Hildesheim u. a.: Olms 2010
(Studien und Materialien zur
Musikwissenschaft. 57). VIII,
444 S., Ill., geb., 74.00 EUR
ISBN 978-3-487-13840-4

Welche Rolle spielt das handschriftliche Kopieren von Musikalien im Schaffensprozess eines Komponisten und welche Bedeutung kommt dem Notenkopisten dabei zu? Pünktlich zum Robert-Schumann-Jubiläum 2010 lag der Band von Anette Müller vor, in dem sich die Autorin systematisch mit dieser Frage im Schaffen Robert Schumanns beschäftigt und die enge Arbeitsteilung zwischen Komponist und Kopist kommentiert.

In der Musikphilologie nehmen die von Kopistenhand erstellten Notenabschriften längst eine wichtige Rolle ein, um für eine Edition die autorisierten Überlieferungsdokumente eines Werkes zu prüfen und textkritisch zu bewerten. Robert Schumanns Arbeitsweise zeigt die Besonderheit, dass der Komponist seine Notenschreiber schon recht früh in den Schaffensprozess einbezog, so dass sie an der Genese eines Werkes nicht unwesentlich beteiligt waren.

Schon die Gliederung und die Gesamtkonzeption der Forschungsarbeit, die im Schumann-Jahr 2006 von der Universität des Saarlandes als Dissertation angenommen wurde, weisen auf langjährige, intensive Archivforschungen und Quellenstudien hin. Mit einer kaum zu übertreffenden Präzision und Ausführlichkeit werden im ersten Viertel des Bandes grundlegende Begriffe wie „Kopie“, „Kopist“ etc. definiert und es wird ein Blick in die historische Werkstatt eines Kopisten geworfen, auf Schreibgeräte, Papiere, Wasserzeichen, Schreibtinten und Rastrale. In der differenzierten Bezeichnung, wie etwa Arbeitskopie, Stichvorlage, Widmungsabschrift oder Dirigierpartitur, wird die Gebrauchsfunktion einer Notenabschrift erkennbar und die Stufe einer Komposition nachvollziehbar. Die Autorin beschreibt akribisch, wie zwischen dem Komponisten und dem Kopisten Arbeitsphasen entstehen, die eng ineinander greifen. Durch ein arbeitsteiliges Verhalten stehen beide in einer direkten sozialen Verbindung zueinander. „Der Komponist erteilt seinem Notenschreiber einen Kopierauftrag, prüft dessen Arbeit, überarbeitet die Abschrift redaktionell, [...] und honoriert die Arbeitsleistung des Schreibers“ (vgl. S. 32). Oft verschwand der Notenkopist jedoch hinter der Person des Komponisten und galt als „Musiker geringerer Classe“ (Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon*, 1865). Robert Schumann beschäftigte Hauptkopisten vor Ort, deren Tätigkeit sich jedoch in nur wenigen Fällen lediglich auf die mechanische Übertragung von Notentexten beschränkte.

Dem historischen Überblick des Buches schließen sich das Kapitel zu den bei Schumann ermittelten Kopisten sowie der ausführliche Katalog an, der die gründliche Erschließung autorisierter Abschriften von Werken Schumanns beinhaltet.

Der außerordentliche Quellenreichtum bei Robert Schumann bietet der Musikphilologie eine hervorragende Ausgangslage, um Einblicke

in die „musikalische Werkstatt“ des Komponisten zu gewinnen. Etwa 600 autorisierte Abschriften von Kompositionen Schumanns sind überliefert, vorwiegend Arbeitskopien, Stichvorlagen und Rezeptionsabschriften. Darüber hinaus geben die *Tagebücher*, die *Hausaltbücher*, die *Ehetagebücher*, das *Projectenbuch* etc. detaillierte Hinweise zu den Abschriften. Schließlich ermöglicht die Korrespondenz anhand des Schriftenvergleichs eine personelle Zuordnung der Notenkopisten bei Schumann. Häufig liegen den Briefen auch Rechnungen bei oder es sind Hinweise zu bereits abgeschlossenen bzw. noch laufenden Aufträgen vorhanden, nicht selten mit der Begründung des Absenders, weshalb diese oder jene Abschrift nicht rechtzeitig fertig gestellt werden konnte. So ist zu erfahren, dass die überfällige Sendung mit den Stimmenabschriften zu Schumanns *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 erst am 23. Januar 1852 eintraf – die Probe hatte aber bereits am 20. Januar stattgefunden, was Schumann in seinem *Tagebuch III* festhielt: „Das Ausbleiben der Stimmen. – Abends dennoch Probe.“

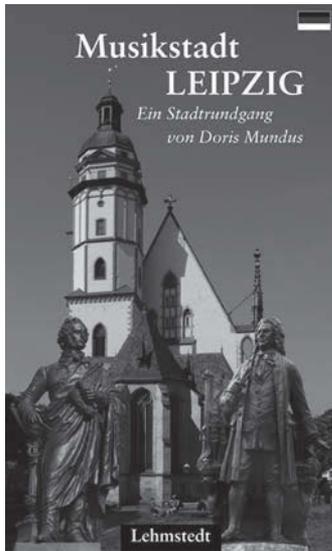
Insgesamt konnten 22 der insgesamt 30 ermittelten Notenkopisten namentlich identifiziert werden. Weitere Personen wurden ihrem Wirkungsort zugeordnet oder auch den Institutionen, an denen sie tätig waren. Dabei nehmen die Leipziger, Dresdener und Düsseldorfer Notenschreiber eine herausragende Stellung im Schaffensprozess Schumanns ein. Eine wahre Fundgrube für den Forscher sind die biographischen Angaben zu den namentlich ermittelten Schreibern, die aus Gründen der Übersichtlichkeit teilweise auch in den Fußnoten vermerkt sind.

Abgeschlossen wird der Hauptteil des Bandes mit den Schriftproben zu den ermittelten Kopisten. Im nachfolgenden Verzeichnis werden die überlieferten autorisierten Abschriften der Werke Robert Schumanns ausführlich beschrieben. Der Katalog ist nach Opuszahlen geordnet. Hier konnte jedoch nur eine Auswahl der Katalogisierungsarbeiten dokumentiert werden.

Ein ansprechend gestaltetes Buch, das mit seiner sorgfältig erstellten Fülle von Informationen und Details einige Lücken in der Schumann-Forschung schließt. Zu einem späteren Zeitpunkt soll der vollständige Kopisten-Katalog als Supplementband innerhalb der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* erscheinen, und dieser Band wird nicht nur von der Schumann-Fachwelt mit großer Freude und Spannung erwartet.

Marina Gordienko

Doris Mundus
Musikstadt Leipzig.
Ein Stadtrundgang.



Leipzig: Lehmstedt 2011. 63 S.,
zahlr. Ill., Kt., Pb., 4.95 EUR
ISBN 978-3-942473-09-5

In Leipzig findet sich an fast jeder Straßenecke ein Stückchen Musikgeschichte von Weltrang. Zu dieser Erkenntnis gelangt man spätestens nach der Lektüre dieses Stadtführers der etwas anderen Art. Selbst wenn man sich schon vorher darüber im Klaren war, stellt das Buch von Doris Mundus eine Bereicherung dar: Auf 64 Seiten werden alle wichtigen Orte der Musikgeschichte in Leipzig vorgestellt und in knapper, gut durchdachter Form ihre jeweilige Geschichte und Bedeutung erläutert.

Die 46 Stationen des Stadtrundgangs sind in einem ausklappbaren Stadtplan markiert und umfassen Geburts-, Wohn- und Sterbehäuser großer Komponisten ebenso wie Konzertsäle, Kirchen, Künstlertreffs und Denkmäler. Neben dem beschreibenden Fließtext und Fotos enthält jeder Eintrag außerdem die Angabe der Adresse und ggf. weitere nützliche Informationen wie Öffnungszeiten und Telefonnummern. Um sofort einen Überblick über Leben und Werk der im Text erwähnten Musikerpersönlichkeiten zu bekommen, gibt es in der Randspalte (optisch abgehobene) Kurzbiographien. Dabei werden nicht nur Bach, Mendelssohn, Schumann & Co. berücksichtigt, sondern auch wichtige Künstler des 20. Jahrhunderts wie Bruno Walter, Joachim Herz oder Kurt Masur. Erklärungen zu 15 Musikergrabstätten auf dem Südfriedhof, eine kleine Chronik der Musikstadt Leipzig und ein Personenregister runden den Stadtführer im praktischen, handlichen Format ab.

Auch für Kenner der Stadt Leipzig bietet das Buch interessante Aspekte – etwa die Hintergrundinformation, dass man eine Kopie des weltberühmten zweiten Gewandhauses, das nach den Kriegszerstörungen nicht wieder aufgebaut, sondern 1968 abgerissen wurde, in Boston bestaunen kann. Der Leser verspürt jedoch mitunter die leichte Neigung der Autorin, wo immer möglich einen Superlativ hervorzaubern zu wollen. Es stimmt natürlich, dass in Leipzig das älteste bürgerliche Orchester Deutschlands spielt, dass hier das erste deutsche Konservatorium gegründet wurde und dass das Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig mit mehr als 5.000 Exponaten das zweitgrößte Museum seiner Art in Europa ist. Die Formulierung aber, dass das Bach-Archiv „neben der Staatsbibliothek zu Berlin die weltweit größte Sammlung Bachscher Originalschriften bewahrt“, kann auf eine falsche Fährte führen (zum Verständnis: die Staatsbibliothek besitzt ca. 80 Prozent aller originalen Bach-Handschriften). Leider gibt es auch in dem ganzen Stadtführer nur eine einzige historische Abbildung. Das ist vor allem bei jenen Stationen schade, die heute gänzlich anders aussehen als zu der betreffenden Zeit. Für die Vor- oder Nachbereitung eines Leipzig-Besuchs oder aber für die gezielte Suche nach Informationen zur Leipziger Musikgeschichte ist das Buch alles in allem empfehlenswert.

Ulrike Wolf

Sebastian Werr
Geschichte des Fagotts.



Augsburg: Wißner 2011. 269 S., zahlr. Abb., geb., 44.80 EUR
ISBN 3-89639-744-4

Die *Geschichte des Fagotts* von Sebastian Werr nimmt hauptsächlich die Baugeschichte dieses Instrumentes in den Blick. Das Buch gliedert sich in eine historische Darstellung und einen Katalogteil. Der Schwerpunkt liegt auf der Zeit von 1800 bis zum Zweiten Weltkrieg, was zum einen mit der geringen Quellenbasis bis 1800 und zum anderen mit dem DFG-Projekt, aus dem dieses Werk hervorgegangen ist (vgl. S. 9), zusammenhängt.

Der erste Teil widmet sich hauptsächlich den sich allmählich vollziehenden technischen Neuerungen bzw. Neuerungsversuchen bis hin zum so genannten Heckel-Fagott. So untersucht der Autor unter anderem die Weiterentwicklung der Mechanik und beschreibt den Umgang mit der sich ständig verändernden Stimmtonhöhe. Auch der französische Basson wird in einem Kapitel ausführlicher behandelt und mit dem Fagott deutscher Bauweise verglichen. Zuletzt geht Werr auf die verschiedenen Nebeninstrumente ein.

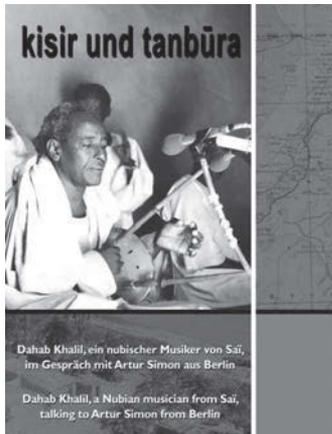
Der Text wird durch zahlreiche Abbildungen illustriert, die allerdings leider alle schwarzweiß gehalten sind und nicht nummeriert wurden, was eine Zuordnung zur jeweiligen Textstelle erschwert. Positiv hervorzuheben sind die längeren Zitate aus zeitgenössischen Abhandlungen, Zeitschriften, Briefen etc., die in dem jeweiligen Zusammenhang ein lebendiges Bild der baulichen Herausforderungen und Probleme vermitteln. Insgesamt wird bei der Darstellung der Baugeschichte sehr schön das Wechselspiel zwischen den Herausforderungen des Musizierens und den daraus resultierenden Anforderungen an den Instrumentenbau deutlich.

Der Katalogteil umfasst 75 Instrumente, die in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind. Diese beschränkte aber repräsentative Auswahl begründet der Autor durch äußere Einflüsse (nicht oder schwer zugängliche Privatsammlungen, Umfang des Buches, fehlende Möglichkeiten zur Erstellung von Aufnahmen der Instrumente, vgl. S. 14). Es wurden somit aus den öffentlichen Sammlungen in Berlin, Leipzig, München, Nürnberg und Tübingen „entwicklungsgeschichtlich besonders interessante Instrumente“ (S. 14) ausgewählt. Zu jedem Fagott finden sich auf zwei Seiten jeweils kurze Informationen über den Hersteller, bauliche Besonderheiten, Fotografien von Vorder- und Rückseite und ein Infokasten mit Angaben zu Maßen, Materialien und Klappen. Der Zustand und die Herkunft der Instrumente werden hingegen kaum beschrieben.

Für Leser ohne Vorkenntnisse in Instrumentenkunde bzw. des Fagotts dürften einige Abschnitte dieses Buches schwer verständlich sein, da manche Begriffe nicht erläutert, sondern als bekannt vorausgesetzt werden. Alles in allem ist es eine übersichtliche und anschauliche Darstellung der baugeschichtlichen Entwicklung des Fagotts, welche durch die ausgewählten Instrumente im Katalogteil auch wissenschaftliche Vergleichsmöglichkeiten bietet.

Ingrid Jach

Kisir und tanbūra. Dahab Khalil, ein nubischer Musiker von Sai, im Gespräch mit Artur Simon aus Berlin
Mit einem Vorwort von Dorit Klebe.



Berlin: Simon Verlag für Bibliothekswissen 2012. 203 S., Ill., 1 CD, Pb., 26.00 EUR
ISBN 978-3-940862-34-1

Das vorliegende Buch hat nicht nur einen zweisprachigen Titel, sondern auch der Text liegt komplett auf Deutsch und Englisch vor: Das ist zweifellos sehr nützlich, denn der Inhalt würde sonst nur wenige an der nubischen Musik Interessierte erreichen. Das Vorwort stammt von Dorit Klebe, Musikethnologin an der Universität der Künste in Berlin, und darin resümiert sie die Bedeutung des Buches: In den siebziger Jahren hatte Artur Simon, bekannt als langjähriger Leiter der Abteilung Musikethnologie des Ethnologischen Museums in Berlin (bekannt auch unter dem traditionelleren Namen Phonogramm-Archiv), die Gelegenheit, ein Jahr in Nubien zu verbringen. Dort lernte er den Sänger Dahab Khalil (1920-1977) kennen, und es gelang ihm, ihn zu einem längeren Gespräch zu bewegen. Die Fragen wurden dann, um den sensiblen und etwas scheuen Sänger nicht unter Druck zu setzen, nach einem ausgearbeiteten Konzept von einem örtlichen Lehrer gestellt und mitgeschnitten.

Dahab stammte nicht aus einer Musikerfamilie, sondern aus bäuerlichem Umfeld in Nord-Nubien, einer Landschaft, die durch den großen Staudamm und durch die Grenzziehung 1956 (nach der Unabhängigkeitserklärung des Sudans) großen Veränderungen unterworfen wurde. Musik wurde bei der lokalen Bevölkerung oft mit Herumtreiberei gleichgesetzt. In der Tat, als der junge Dahab nach Ägypten geschickt wurde, um dort einen Beruf zu lernen, hatte er nur Ohren für die Musik, die er dort hörte, und auch nach seiner Rückkehr kam es nicht zu einer wirklichen Existenzgründung. Er lernte das Leierspiel von einem Bekannten, fuhr am liebsten mit einem Boot auf eine Nilinsel, um für sich selbst zu spielen, trug aber auch bei Festveranstaltungen, meist Hochzeiten, vor. Irgendwann, als er so um die dreißig war, verlor er sein Augenlicht und widmete sich von nun an ausschließlich der Musik, da ihm andere Erwerbsquellen abgeschnitten waren. Der Wandel der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in Nubien, die stärkere Arabisierung und Globalisierung haben nicht nur traditionelle Vorurteile gegen die Sänger abgebaut, sondern auch insbesondere Dahabs Liedern eine besondere Popularität verliehen. Ob dies auch weiterhin der Fall sein wird, darf in Anbetracht der immer rascheren Modernisierung mit einem Fragezeichen versehen werden.

Kernstücke der Publikation sind das Interview, das lebendig und anschaulich wirkt, da es im Frage- und Antwortstil belassen ist und so der Sänger selbst seine Meinungen und Mitteilungen zu Gehör bringen kann, sowie die Tonaufnahmen seiner Lieder. Letztere sind umso eindrucksvoller, als die Musik den Hörer direkt anspricht und Stimmungen vermittelt, die Beschreibungen nur ansatzweise erläutern können. Eine Transkription und Notation der Lieder wird nicht gegeben, aber einige Lieder sind im Text abgedruckt. Die beiliegende

CD enthält neun Musikstücke. Nähere Erläuterungen dazu werden nicht gegeben, aber der aufmerksame Leser bzw. Hörer wird zum Beispiel das Lied „Leel“ (Nr. 2) leicht erkennen.

Im Titel des Buches wird das zentrale Musikinstrument, Dahabs Lieblingsinstrument, genannt: *Kisir*, die Leier, eine Jochlaute einfacher Bauart, mit einem Resonanzkörper am besten aus Kalbsfell, die schon lange in Nubien populär gewesen zu sein scheint. Der Name dürfte mit dem griechischen *Kithara* verwandt sein; *Tanbūr(a)* ist der arabische Name des Instruments, das nun vielfach durch *al-ūd* (die arabische Kurzhalslaute) abgelöst wird. Dahab, der in seiner Jugend an Schöpferwerken gearbeitet hatte, teilte mit, daß ihn die Geräusche des „escalée“ (Wasserrads) besonders inspiriert hätten (vgl. Aufnahme Nr. 6).

Der Leser wird daran erinnert, dass in Afrika das Konzept des musikalischen Vortrags (etwa im Konzertsaal) traditionell nicht bekannt war – Musik war eine Sache der sozialen Interaktion, also zum Mitmachen, was sich zwanglos am taktmäßigen Händeklatschen und Fußstampfen des Publikums zeigt. Dahab wählte seine Inspiration meist aus dem Umfeld; es war wohl eine Ausnahme, wenn er seine Lieder nicht einer Person (etwa einem Mädchen) widmete ...

Es ist spannend, im Verlauf des Interviews Dahabs Schaffen zu verfolgen, der übrigens durchweg eigene Lieder, keine fremden, sang.

Das Buch wird abgerundet durch einen ausführlichen, meist farbigen Bildteil, der die Texte gut illustriert, durch ein Kurzporträt Artur Simons sowie durch ein Verzeichnis seiner (insbesondere hier einschlägigen) Publikationen. In ihrer Einleitung schlägt die Verlegerin Elisabeth Simon, die ihr früheres Berufsleben der bibliothekarischen Auslandsarbeit gewidmet hatte, einen großen Bogen zwischen der Arbeit ihres Mannes, des Musikethnologen, und ihres Sohnes (eines Komponisten): Gelingt es, die traditionelle Volksmusik, wie etwa die nubische, in eine Nische zu retten, bevor sie im kommerziellen Sog verschwindet oder als folkloristische Arabeske überlebt, so sieht sie die moderne (oder auch sogenannte „Neue“) Musik gleichfalls in einer Nische, und es ist Aufgabe der (sogenannten) Kulturschaffenden, sie dort nicht verkümmern zu lassen. Der Verlag engagiert sich deshalb in dieser Hinsicht besonders.

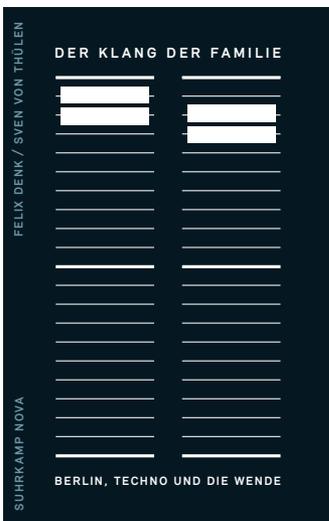
Für die Musikethnologie heißt deshalb seit Jahren die Devise: retten, was zu retten ist. Lediglich am Rande sei hier erwähnt, dass nicht nur die Technik (Aufnahmemöglichkeiten), sondern auch die Standards als Hilfsmittel bereitstehen: Standards gelten ja eher als Vorreiter der Globalisierung und Gegner des Individuell-Schöpferischen; aber die ISMN (Internationale Standard-Musiknummer) erlaubt es, Aufzeichnungen (Transkriptionen) durch eindeutige Identi-

fikation weltweit zugänglich zu machen, auch wenn diese peripher und außerhalb des Musikhandels erschienen sind ...

Das Buch ist eine informative und attraktive Einführung in das Schaffen und das soziale Umfeld eines nubischen Sängers, eine Welt, die heute schon größtenteils verschwunden ist. Ziel war es, und das ist voll erreicht worden, allgemeinverständlich ein interessiertes Publikum anzusprechen und nicht durch allzu wissenschaftliche Einkleidung abzuschrecken. Eine genauere musikethnologische Auswertung hat Artur Simon an anderer Stelle früher gegeben.

Hartmut Walravens

**Felix Denk
und Sven von Thülen**
Der Klang der Familie.
Berlin, Techno und die
Wende.



Berlin: Suhrkamp 2012
(Suhrkamp-Taschenbuch. 4320).
423 S., Ill., 14.99 EUR
ISBN 978-3-518-46320-8

Irgendwann in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts beginnt der Zeitstrahl der in der Montage von 150 Interviews erzählten Geschichte vom Aufstieg und Fall der Technoszene in Berlin. Die beiden Autoren haben in der Tradition von Jürgen Teipels Buch: *Verschwende deine Jugend* Äußerungen von „Familienangehörigen“ und Beteiligten der Techno-Kultur fragmentiert, chronologisch formiert und inhaltlich sortiert als bpm der Geschichte des Techno in Berlin schlagen lassen. Der Titel verwirrt zunächst, macht dann aber deutlich: Es geht um die Entwicklung des Techno in Berlin vor und nach der Wende 1989 bis 1996, um die Soziologie der Raver als Familie, die Eigendynamik der Berliner Szene, aber auch um die Wende des Techno selbst ins Kommerzielle und den Beginn des Niedergangs der musikalischen Revolution, als Dr. Motte mit dem Titel *Der Klang der Familie* den ersten internationalen Erfolg des deutschen Techno feiern konnte. Befragt wurden umfassend die wichtigsten Macher der Szene: DJs aus Berlin (Tanith, Jonzon, Rok, Wolle XDP, Westbam, Paul van Dyk, Tanith, Marusha, Dr. Motte, Disko ...), DJs aus Detroit, Clubgründer und -besitzer, Personal der Clubs, Partymacher, Journalisten, Raver und die Szene selbst (z. B. der bekannte Fotograf und Künstler Wolfgang Tillmans oder Inga Humpe). Durch die direkte, unkommentierte und auch konträre Montage von Dialogen entsteht am Ende ein adäquates Modell des Techno selbst: schnell, laut, unübersichtlich, verwoben und frei, aber auch eine eindringliche Lebensgeschichte der Interviewten. Personen und Orte werden lediglich durch ein Glossar am Ende des Buches szeneyntern erklärt. Symptomatisch stehen die beiden Pegel des Covers (die zwei Kanäle von Stereo oder Ost-West?) rückläufig fast am Limit und erinnern irgendwie auch an das World Trade Center in New York.

Die Geschichte beginnt im Osten in dem Gemenge von Breakdancern am Alexanderplatz, Punks und Hooligans, die auf offiziellen Veranstaltungen den „Diskothekern“ ihre neue elektronische Musik verkauften und ihre Omas in den Westteil Berlins schickten, um die

neuesten Platten zu transferieren. Die neue elektronische Musik kam aus Detroit und hatte bereits in Frankfurt eine eigene Szene entstehen lassen. West-Berlin befand sich zu der Zeit in einer Phase musikalischer und wirtschaftlicher Depression mit den letzten Ausläufern der NDW (Neuen Deutschen Welle), den „Genialen Dilletanten [sic!]“ und Nick Cave und Blixa Bargeld als düsteren Darstellern von Avantgarde und Indie-Punk im damals verfallenen Kreuzberg und so einte die Abneigung gegen die alten Musikszene (im Osten der brave Ost-Rock) die Anhänger des Acid-House aus Chicago staatsübergreifend. Die Glanzzeit von Clubs wie SO36 und Metropol war vorbei und es entwickelte sich eine neue improvisierte Clubkultur mit Acid-House und Hip-Hop-Partys, z. B. im Dschungel. Der DJ wurde zum Teil der Party, auf buchstäblich gleicher Ebene, kaum sichtbar im Rausch der Menge. Meinungsführer im Radio, wie Monika Dietl und Barry Graves (Rock-Session-Bücher bei Rowohlt) propagierten bald die Events im neuen Ufo in ihren Sendungen und die Musik fand enormen Zulauf. Im Sommer 1989 schepperte die erste Loveparade mit 150 Tänzern über den Kurfürstendamm, ein improvisierter und amateurhafter Umzug, der die Szene aber in der Öffentlichkeit markierte und sogar in der DDR wollte man im September 1989 auf der FDJ-Party „Macht der Nacht“ in Ostberlin Weltoffenheit mit Dancemusic und einem Auftritt von Westbam zeigen. Doch die Offenheit kam mit dem Mauerfall anders als gedacht und brachte den Ravern Freiheit, alle Möglichkeiten und, wie sich später zeigen wird, unbeschränkte Freiräume und Locations in den Industriebrachen Berlins. Das Buch beeindruckt hier mit Schilderungen der Gefühlslage der ehemaligen Outsider im vereinten Berlin und dem Restart der nun vereinten Szene aus Ravern Ost und der Schwulenszene West-Berlins im neuen Ufo, mit neuen Partyreihen (Tekknozid mit DJ Tanith) und dem neuen, harten Berlin-Techno, der sich zunehmend zum Markenzeichen entwickelt und sogar die DJs aus Detroit zu Auftritten massenhaft nach Berlin ziehen wird. Der Stil wird geprägt durch harten Bass, Beats, Nebel, reinem Stroboskoplicht und lautem Sound, kaum noch wahrnehmbaren Raum ... und der neuen Droge Ecstasy. Die Raver waren tanzend vereint, demokratisiert ohne Rücksicht auf Dresscodes, Gruppenzugehörigkeit und Einkommen, durchgehend feiernd an scheinbar endlosen Wochenenden an nie geahnten Orten. Das Buch beschreibt diese als „temporäre Autonome Zonen“ in besetzten Häusern, Hinterhöfen, verlassenen Hallen, Remisen, Parkplätzen ohne funktionierende staatliche Struktur oder Regularien, aber auch ohne Toiletten, stabile Stromversorgung, Fluchtwege und Mietverträge. Die Partyorte wurden codiert im Radio verkündet, DJs versorgten sich vorher im Hard Wax mit den neuesten Scheiben und Marusha sorgte mit ihrer

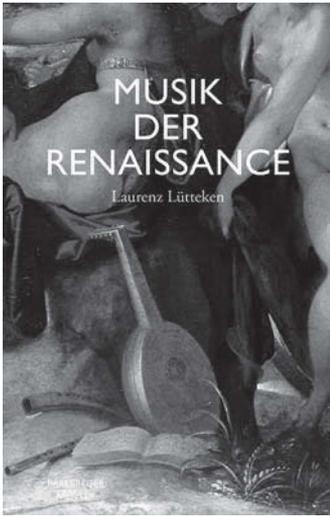
Radiosendung auf DT 64 für neues Publikum. Am Ende der Entwicklung stand ein Mythos: der Tresor-Club im ehemaligen Tresorraum des Kaufhauses Wertheim, einer Kriegsruine mit aufgebrochenen Schließfächern. Er wurde zum besten Club überhaupt und sorgte für einen Publikums- und Touristenhype weltweit. Neue Clubs wie 90 Grad, Planet, Bunker, E-Werk mit unterschiedlichen Szenen und Musikstilen entstanden und verschwanden und mit dem Magazin *Frontpage* entwickelte sich ein eigenes Publikationsorgan, das auch zum Ort von Streitigkeiten über Musikstile oder die zunehmende Kommerzialisierung wurde. Mit der Loveparade 1991 begann die Ausweitung zum globalen Phänomen und Berliner Partys wie Tekknozid wurden in der Bedeutung von der neuen Mayday und dem softeren Trance-Stil beim Label Low Spirit abgelöst (z. B. von DJ Paul van Dyk). Die Ur-DJs vom Detroit Label „Underground Resistance“ (Mike Banks, Jeff Mills, Blake Baxter ...) legten zunehmend in Berlin auf, da es in der US-Stadt keine funktionierende Clubumgebung gab, veröffentlichten auf dem Label „X-101“ bei Tresor-Records in Berlin. Dennoch scheiterte ein Versuch Berliner DJs, in Detroit einen Club zu eröffnen, schnell an der Gewalt in der US-Geisterstadt.

Die Autoren machen 1991 als Datum des Beginns des Niedergangs der Berliner Szene fest: statt Idealismus und Improvisation kommen Unternehmer, die große Deals machen wollen, Tabakkonzerne als Werbepartner für Anzeigen akkumulieren und musikalisch zerfällt der Berlin-Techno in differenzierte Stile, die zunehmend auch unerträgliche Hits (Marushas „Somewhere over the Rainbow“ als Hymne der Bewegung) und „Deppentechno“ generierten. Die Urväter wandten sich ab, das Umland von Berlin machte eigene Partys auf Parkplätzen und die neuen Clubchefs machten After-Hour-Partys in VIP-Lounges mit Trancemusic und Kokain. Neue Clubs wie das E-Werk wurden wieder mondän und ähnelten bald wieder den alten Disko-Feindbildern, der Spirit war weg und das große Geschäft da.

Das Buch endet 1996 mit deprimierten und melancholischen Statements über das Ende der Bewegung, ausgelaugt, zersplittert und in Streitigkeiten zerlegt, lange vor dem eigentlichen Publikums Höhepunkt der Loveparade um 2000. Es verweigert auch eine Vorschau auf die weitere Entwicklung Berlins zum Mekka von Kreativen Europas und weltweiten Touristenmagnet auch und gerade wegen neuer Clubs wie Berghain. Das Werk bietet dem Leser keine nachschlagbare Geschichte des Berlin-Techno, ist aber im besten Sinne schriftlich fixierte *Oral History* in 180 bpm und ein faszinierendes Buch über den energetischen Urknall einer Jugendkultur und den „Soundtrack des Ausnahmezustands nach der Wende“ im Leerstand einer Revolution. So könnte es gewesen sein.

Torsten Senkbeil

Laurenz Lütteken
 Musik der Renaissance.
 Imagination und
 Wirklichkeit einer
 kulturellen Praxis.



Kassel: Bärenreiter, Stuttgart:
 Metzler 2011. 241 S., Ill.,
 Notenbeisp., Pb., 29.95 EUR
 ISBN 978-3-7618-2056-8

Die im Vorwort des Verfassers als Essay, ausdrücklich nicht als Hand-, Lehr- oder Lernbuch, gekennzeichnete Publikation ist als wichtiger Beitrag zur Beschäftigung mit der Musik einer Epoche zu verstehen, die in der Wissenschaftsdiskussion fast ausschließlich Fachleuten vorbehalten zu sein scheint und die in der allgemeinen Kunstrezep-tion häufig extrem verkürzt unter „Alte Musik“ oder – noch schlim-mer – „Klassik“ subsumiert wird.

Die Betrachtung der musikalischen Entwicklung zwischen 1400 und 1600 wird kenntnisreich mit bildkünstlerischen Interpretationen musikalischer Sujets, relevanten geschichtlichen und soziologischen Aspekten sowie exemplarisch analytischen Darstellungen ausge-wählter Kompositionen als Bedingungsgefüge vollzogen. Somit sind viele Perspektiven und interessante Querverbindungen geboten, die Musik der Renaissance als sich entwickelnde Kunstsparte wahrzu-nehmen. Vor allem aber ist es der Fakt eines sich in dieser Epoche entwickelnden Normensystems, das die Musikproduktion, -distribu-tion und -konsumtion sowie auch die -rezeption seit der Renais-sance kennzeichnet, welches für heutige Leser und Kunstinteressier-te von Interesse sein sollte; genannt seien hierfür die Anerkennung der Komposition als originäres, unverwechselbares Produkt, die für uns selbstverständliche Namensnennung von Komponisten, origi-nelle Publikationsstrategien, die Ausprägung nationaler bzw. regio-naler Besonderheiten der Musiksprache sowie die Herausbildung des Virtuosen, sowohl in Bezug auf die Komposition als auch auf die Aufführung.

Zugleich wird ein Prozess der Emanzipation vor Augen geführt: Komponisten bzw. Musiker etablierten sich als eigenständige Indi-viduen und Künstler häufig aus dem Stand des Klerus, die Musik wurde anerkannte klingende Kunst im Nachgang, zuweilen als Ge-gensatz zur *musica humana* im Rahmen der *septem artes liberalis*, die Instrumentalmusik verselbständigte sich zur nicht mehr nur dienenden Sparte der Musikausübung. Dass dieser Prozess noch längst nicht und keinesfalls in Gänze erforscht ist, macht der Autor an einer Reihe von Aspekten deutlich, die seiner Meinung nach der weiteren Klärung harren (genannt sei hier zum Beispiel die kaum bekannte Geschichte der Choralkompositionen in der Zeit der Renaissance).

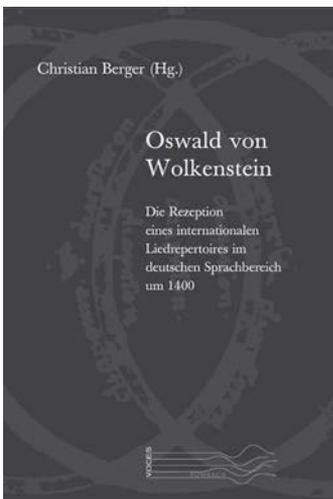
Die Lektüre des Buches setzt musikhistorisches sowie kunstge-schichtliches Wissen voraus, es ist kein Buch für Erstinformationen, somit als schneller Input zu einer der bedeutenden Epochen der mit-teleuropäischen Musikgeschichte nicht geeignet, zumal die Lesbar-keit aufgrund des hohen Niveaus der sprachlichen Abfassung einige Ansprüche stellt; für das Verständnis musikalischer Termini ist aber durch ein Glossar auch für ‚Nichtfachleute‘ Sorge getragen.

Insgesamt ist die auch äußerlich ausgesprochen solide gefertigte Publikation – auf Sorgfalt wurde beim Druck in erfreulichem Maße geachtet, wenn auch die Qualität der Bildwiedergaben leider nicht immer befriedigt – ein wertvolles Diskussionsangebot sowohl für Neubewertungen in der Fachwissenschaft wie auch zur Horizont-erweiterung der an der Genese der Musik und darüber hinaus an der wechselseitigen Entwicklung aller Kunstsparten interessierten Rezipienten.

Hans-Peter Wolf

**Oswald von Wolkenstein.
Die Rezeption eines
internationalen
Liedrepertoires im
deutschen Sprachbereich
um 1400**

Hrsg. von Christian Berger.



Freiburg i. Br. u. a.: Rombach
2011 (Rombach Wissenschaften,
Reihe Voces. 14). 210 S., Ill., Kt.,
zahlr. Notenbeisp., Pb., 48.00
EUR
ISBN 978-3793096467

Der vorliegende Band geht zurück auf ein Symposium, das im Rahmen des 18. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung im Sommer 2007 in Zürich stattfand, und widmet sich dem musikalischen Aspekt der Lieder Oswalds von Wolkenstein (1376/77-1445). Im ersten Teil des Buches sind fünf Aufsätze versammelt, die den Entstehungskontext der Oswald-Handschriften und deren Verhältnis zu romanischen Vorlagen sowie die Zugehörigkeit der Lieder zu bestimmten Kirchentönen untersuchen. Die zweite Hälfte des Buches bietet eine Edition von elf Liedern Oswalds von Wolkenstein und umfangreiches Material zu deren Melodie-Vorlagen. Zentrale Annahme des Aufsatz- und Editionsteils ist, dass der spätmittelalterliche Dichter, Sänger und Komponist „mit dem Regelwerk und den Usancen zumindest des einstimmigen modalen Singens vertraut war und auch bei mehrstimmigen Stücken erstaunlich weit die satztechnischen Voraussetzungen des Komponierens, also die satztechnische Faktur genau durchschaute“ (S. 97).

Marco Gozzi untersucht in seinem Beitrag die in der Schreibstube des Klosters Neustift (Tirol) entstandenen mehrstimmigen Musikhandschriften auf Ähnlichkeiten zu den ebenfalls dort angefertigten Handschriften Wolk A (A-Wn, Ms. 2777) und Wolk B (A-lu, ohne Sign.) der Oswald-Überlieferung. Oliver Huck rekonstruiert die Wege des Kulturtransfers von Italien nach Deutschland. Oswald von Wolkenstein entnahm auch viele seiner französischen Melodievorlagen italienischen Handschriften. Damit ist die „Passage von Italien nach Norden“ (S. 55) zentral für die Rezeption des gesamten internationalen Liedrepertoires in den deutschsprachigen Ländern, so Huck. Carola Hertel-Geay zeigt am Beispiel der italienischen Handschrift *Reina* (F-Pn, 6771), dass Oswald seine Kontrafakturen nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich und formal auf die Vorlagen abgestimmt hat. Christian Berger und Tomas Tomasek vergleichen in ihrem gemeinsamen Beitrag Oswalds das mehrstimmige Lied „Du auserweltes schön“ Kl 46 mit der französischen Vorlage, der mehrstimmigen Chanson „Je voy mon cuer“. Dabei gehen sie sowohl auf

den handschriftlichen Befund beider Lieder als auch auf die jeweilige Verbindung von musikalischer und textlicher Ebene ein. Ausgehend vom Tagelied „Es seusst dort her von orient“ Kl 20 diskutiert Björn R. Tammen in überzeugender Weise einen modalen Bezugsrahmen in ausgewählten Liedern Oswalds von Wolkenstein. Auf die modale Zugehörigkeit und die Auswahl der Hexachorde in Oswalds Liedern geht auch Berger in seiner Einleitung zur Edition umfassend ein. Er zeigt an ausgewählten Beispielen, dass die Solmisation als gedankliches Gerüst bei Oswald präsent war.

Im Editionsteil werden elf ein- und mehrstimmige Oswald-Lieder in den Fassungen der Handschriften Wolk A und Wolk B synoptisch wiedergegeben und durch einen kritischen Kommentar zur Musik (Lesarten) sowie detaillierte Erläuterungen zu Quellen, Notation, Modus, älteren Editionen ergänzt. Der entsprechende Liedtext wurde der Gesamtausgabe von Karl Kurt Klein aus dem Jahr 1962 entnommen, die der Handschrift Wolk B folgt. Als Grundlage für die Studien des Bandes werden außerdem für fünf Werke wissenschaftliche Editionen mehrstimmiger Kompositionen, aus denen Oswald Melodie-Vorlagen entnahm, vorgelegt, wiederum mit Angaben zu Lesarten, Quellen, Modus, Notation, älteren Editionen und ferner zur Gattung und Textform. Der Band wird durch ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis abgeschlossen.

Insgesamt lässt sich sagen, dass der Band von Christian Berger zu den wichtigsten Veröffentlichungen zur Oswald-Forschung der letzten Jahre zählt. Die Forderung nach einer Aufarbeitung der musikalischen Seite des Werks ist so alt wie die über 100-jährige Oswald-Forschung selbst. Mit den hier veröffentlichten Beiträgen wird ein wichtiger Schritt in diese Richtung getan. Es ist zu wünschen, dass die hier gegebenen Impulse aufgegriffen werden. Insbesondere die Edition Bergers kann Grundlagen für weitere Arbeiten bieten und überaus hilfreiche Anregungen liefern.

Valerie Wolf

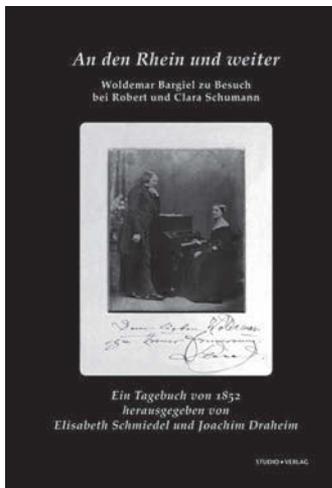
„An den Rhein und weiter“. Woldemar Bargiel zu Besuch bei Robert und Clara Schumann.

Ein Tagebuch von 1852

Hrsg. von Elisabeth Schmiedel und Joachim Draheim.

Die Zeit der Heroengeschichtsschreibung scheint in der Musikwissenschaft endgültig vorbei zu sein. Sind es doch vor allem solche in der Musikforschung noch vor wenigen Jahrzehnten oftmals als „Kleinmeister“ degradierte Komponisten wie Woldemar Bargiel, die jetzt eine größere Beachtung erfahren. Die von diesem Komponisten erhaltenen Zeugnisse sagen viel über die Musik des 19. Jahrhunderts und solche kompositorischen „Leitsterne“ wie etwa Robert Schumann oder Johannes Brahms aus.

Von Elisabeth Schmiedel, der Enkelin Woldemar Bargiels, und Joachim Draheim wurde deshalb durchaus mit wissenschaftlicher



Sinzig: Studio 2011 (Schumann-Studien, Sonderband. 6). 114 S., III., Pb., 21.50 EUR
ISBN 978-3-89564-134-3

Berechtigung Woldemar Bargiels Reisetagebuch, das einen ausgedehnten Besuch Bargiels beim Ehepaar Schumann im Sommer 1852 dokumentiert, in einer kommentierten und liebevoll illustrierten Ausgabe vorgelegt. Zuvor hatte dasselbe Herausgeberteam eine dokumentarische Biographie Bargiels publiziert, die auf seinem Nachlass beruhte, der Brief- und Notenaufgaben, Konzertprogramme, Fotos, Tagebücher, Zeichnungen und Notendrucke umfasst. Nach Fertigstellung der zweibändigen Dokumentensammlung kamen die Originalmaterialien in den Besitz des Robert-Schumann-Hauses Zwickau und in die Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv an der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Woldemar Bargiel war Halbbruder der neun Jahre älteren Clara Schumann und hatte brieflichen Kontakt nicht nur mit dem Umfeld der Schumanns, sondern mit zahlreichen Komponisten, die zum Ende des 19. Jahrhunderts auf der Höhe der Zeit standen. Er wurde 1828 in Berlin geboren und ist auch dort 1897 gestorben. Er hat in Leipzig bei Ferdinand David, Ignaz Moscheles und Joseph Joachim studiert, lebte einige Zeit mehr schlecht als recht als Klavierlehrer in Köln, wurde dann 1865 Dirigent und Kapellmeister in Rotterdam und schließlich 1874 von seinem Freund Joseph Joachim an die von ihm gegründete Königliche Musikhochschule in Berlin berufen. Hier wurde er zu einem der einflussreichsten Musikpädagogen der Kaiserzeit, war aber als Musiklehrer eher unzufrieden und sah sich selbst vor allem als Komponist.

In jüngster Zeit hat sich Dean Cáceres in seiner Dissertation erstmals mit dem Schaffen von Bargiel auseinandergesetzt. (*Das Echte und Innerliche in der Kunst. Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828-1897)*, Göttingen 2010). Auf dem Markt sind neuerdings auch CD-Aufnahmen mit Werken des Komponisten und Neudrucke seiner Kammermusik erschienen. Infolge dieses gewachsenen Interesses am Komponisten Woldemar Bargiel und seiner Position im Brahms-Schumann-Kreis erscheint es nur konsequent, dass Elisabeth Schmiedel und Joachim Draheim eine für die Schumann-Forschung so wertvolle Quelle wie das Bargiel-Tagebuch vollständig publiziert haben. Das Tagebuch von Bargiels Besuch bei der Familie Schumann in Düsseldorf im Juli und August 1852, das sich heute im Besitz des Schumann-Hauses befindet, vermittelt ein ungeschminktes Bild der Tage. Es gibt Einblick in Schumanns Persönlichkeit, seine Gedanken, die er in Gesprächen mit dem jungen Verehrer Bargiel äußerte, seinen schwankenden Gesundheitszustand, aber auch in seine Arbeits- und Kompositionsprozesse und in den Alltag der Familie Schumann sowie das Düsseldorfer Musikleben, das Anfang August 1852 von einem etwas chaotisch organisierten Männergesangsfest mit Kompositions- und Chorgesangwettbewerb

beherrscht wurde. Der Leser des Tagebuches erfährt, wie unzufrieden Robert Schumann mit seiner Stellung und den Verhältnissen in Düsseldorf war. Dem Tagebuch sind kurze Passagen aus den *Haushaltbüchern* und *Tagebüchern* Schumanns gegenübergestellt, die manchmal eine gänzlich andere Sichtweise auf die Dinge offenlegen. Wenn Bargiel im Tagebuch beispielsweise notiert, dass an einem gemeinsamen Abend alle bei guter Laune gewesen seien, schreibt Schumann im *Haushaltbuch* überraschenderweise von einem „leidlichen Befinden“. Phasen hoher Produktivität und guter Stimmung wechselten bei Schumann anscheinend mit Abgeschlagenheit und Hypochondrismus und belasteten, wie Bargiel bemerkte, augenscheinlich das Eheleben der Schumanns: „Die gute Clara war am Nachmittage recht trübselig über Schumanns üble Laune, und seine manchmaligen Äußerungen; weil sie ihn so sehr liebt, glaubt sie sich nicht genug geliebt“ (S. 33). Ferner schrieb Bargiel: „Schumann hatte nervöses Übelbefinden, und das verstimmte die gute Clara auch und übt Rückwirkung auf alle, die drum herum sind. Es ist, als ob Schumann und Clara einen und denselben körperlichen Organismus hätten und jede Empfindung Schumanns in sie überflöße“ (S. 46).

Aus dem Tagebuch erfährt der Leser auch viel über die Persönlichkeit des jungen Bargiel selbst, der sich von zahlreichen Ratschlägen Robert Schumanns inspirieren ließ. Man verspürt Bargiels Stolz über die unmittelbare Wertschätzung, die das Ehepaar Schumann seinen neuen Werken entgegenbrachte. Er erhielt von Schumann Empfehlungen an renommierte Musikverlage und Aufträge für zwei- und vierhändige Klavierbearbeitungen von dessen Werken (z. B. für die Oper *Genoveva* op. 81 oder die Ouvertüre zu Shakespeares *Julius Cäsar* op. 128). Trotzdem schien sich Bargiel im „Windschatten“ der Schumanns nicht immer wohl zu fühlen. So kritisiert er deutlich die enge Anlehnung seines Leipziger Studienfreundes Albert Dietrich, der eigens in die Nähe der Schumanns nach Düsseldorf gezogen war. Man erfährt sogar auch, dass Bargiel durchaus Probleme mit der pianistischen Überlegenheit von Clara Schumann hatte, wenn er ihren unsaubereren und stellenweise unsensiblen Vortrag beim Spiel seiner eigenen Werke kritisiert und gleichzeitig von „Beklommenheit“ spricht, die sein eigenes Klavierspiel im Hause Schumann „wenig gelingen“ ließe.

Zusätzlich zum eigentlichen Tagebuch aus dem Schumann-Haus wurde noch ein in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrtes Notizbuch Bargiels herangezogen, das Notizen einer Dampfschiffahrt von Düsseldorf nach Scheveningen und originelle Zeichnungen (Bargiel skizzierte bei jeder Gelegenheit Bauwerke, Orte und seine Mitmenschen) enthält, die den publizierten Band ausschmücken. Der Band bietet zahlreiche weitere Abbildungen, die Gerd Nauhaus in

diversen Archiven ausfindig machen konnte. Der Quellentext ist diplomatisch wiedergegeben und wird durch einen wissenschaftlichen Kommentar ergänzt. Ein Namensregister rundet die lobenswerte Publikation ab.

Die zahlreichen fantasievollen Beschreibungen der Orte, Menschen und Landschaften des Rheinlandes, Bargiels Beobachtungen und seine eigenen Gedanken über die Schumanns und das sie umgebende Musikleben machen das Tagebuch zu einer für die Schumann-Forschung nicht nur wichtigen, sondern auch äußerst gut lesbaren, manchmal sogar amüsanten Quelle.

Jean Christophe Gero

Walter Salmen

„Nu pin ich worden alde...“ Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers.



Hildesheim u. a.: Olms 2011. 368 S., zahlr., teilw. farb. Ill., geb., 24,80 EUR
ISBN 978-3-487-08506-7

Die Festschrift zum 65. Geburtstag Walter Salmens (*Musica privata; die Rolle der Musik im privaten Leben*, hrsg. von Monika Fink, Innsbruck 1991) beschäftigt sich mit der Frage, wie Musik im Kontext von Kultur- und Sozialgeschichte verankert ist. Das ist eine Hommage an die Fragestellungen, die Walter Salmen zeitlebens umgetrieben haben, und mit der hier vorgelegten Autobiographie macht Salmen diese selbst nochmals zum Zentrum seiner retrospektiven Betrachtungen. Ein Vers aus dem *Lochamer Liederbuch*, das den Anfang seiner musikwissenschaftlichen Karriere markiert (seine Dissertation befasst sich hiermit), ist ihm dabei Leitmotiv und schlägt den Bogen vom Beginn seines Forscherlebens bis hin ins vorgerückte Alter als Emeritus mit 85 Jahren im Jahre 2011. Dass der Reichtum und die wissenschaftliche wie persönliche „Ausbeute“ solcher Bestandsaufnahmen nicht durchweg positiv konnotiert sind, klingt im Untertitel an: Stellung zu beziehen, authentisch zu sein und zu seinen Überzeugungen zu stehen hat Salmen sich als Pflicht verordnet und nicht immer Beifall dafür bekommen. Er wurde 1926 in Werl in Westfalen geboren, der Vater war Vollzugsbeamter, die Mutter hatte eine Handelsschule besucht und war der Musik und der Bildenden Kunst zugetan. Beide förderten ihren Sohn nach Kräften. Die Sozialisation außerhalb der Familie verlief in den damals üblichen Bahnen, die Koordinaten bestanden aus ländlichen Lustbarkeiten (Schützenfeste, Kirmes, Fastnacht usw.) und kindlichen Lausbübereien einerseits und aus autoritär geprägtem Katholizismus und preußischem Drill in der Schule andererseits. Seine ausgeprägte Skepsis gegenüber jedweder Art von ausgeübter Hierarchie und seine Verweigerung von Kadavergehorsam rühren daher und zeigten sich in seinem Widerstand gegenüber den braunen Machhabern und in seinem unbedingten Pazifismus, der ihm gegen Ende seiner Schulzeit, zu Beginn seines Studiums der Musikwissenschaft in Heidelberg während des Krieges und danach nicht immer zum

Vorteil gereichte. Interessant ist dabei sein kritischer Blick auf das Fach, dessen Koryphäen (Heinrich Bessler, Wolfgang Boetticher oder Rudolf Gerber, um nur einige zu nennen) auf wundersame Weise ihre nationalsozialistische Kontamination verbergen und weiterhin Karriere machen konnten. Umfassende wissenschaftliche, ausschließlich dem Forschungsgegenstand verpflichtete Neugier und breit gestreutes Interesse an Zusammenhängen führten Salmen nach der Habilitation an die Universitäten Saarbrücken, Kiel und Innsbruck und von dort aus in die ganze Welt. Er knüpfte Kontakte zu Kollegen, Musikern und Vertretern der darstellenden Zunft und baute diese Bezüge immer in seine Publikationen ein. In diesem Sinn war er stets Forscher und weniger Funktionär, seiner Skepsis gegenüber Ritualen und Verwaltungsvollzug getreu. Das Buch ist *Oral History* im besten Sinn, vor allem die Musikwissenschaft dürfte diese Fundgrube schätzen. Mit ausführlicher Bibliographie.

Claudia Niebel

Ksenia Bönig

Das große Buch der Orgel.
Hrsg. vom Bund deutscher
Orgelbaumeister (BDO).



Düsseldorf: Druckstudio 2011.
28 S., zahlr. Ill., 19,50 EUR
ISBN 978-3-00-034534-0

Über fast alle hierzulande bekannten Musikinstrumente und musikalischen Einrichtungen gibt es Bilderbücher (z. B. in den einschlägigen Reihen bei Schott und Bärenreiter). Ein Bilderbuch über die Orgel fehlte bisher.¹ Diese Lücke ist nun mit Ksenia Bönings großem Buch der Orgel geschlossen worden. Man kann den Bund deutscher Orgelbaumeister zu seiner Initiative nur beglückwünschen. Denn um es vorweg zu sagen: Dieses Bilderbuch ist rundherum gelungen.

Auf 28 großformatigen Seiten vermittelt Ksenia Bönig auf amüsante Weise und in verständlicher Formulierung eine Menge anschauliches Wissen über die Orgel, dieses hochkomplexe Musikinstrument. Durch das Buch führt Winni Brillig, ein sympathischer Organist. Wenn er auftritt, sei es an der Orgel im Konzertsaal, sei es an der Kirchenorgel, sind die Zuhörerbänke voll besetzt (was im Kölner Dom bei den „Orgelfeierstunden“ zutrifft, im „normalen“ Orgelkonzert aber eher selten ist).

Die „Königin der Instrumente“ wird sehr anschaulich beschrieben und wunderbar gemalt: der prachtvolle oder ausgefallen gestaltete „Prospekt“ (das sichtbare Äußere der Orgel), das Innere (Orgelpfeifen jeder Art und Größe), die ausgeklügelte Technik des Instruments, sein unglaubliches Gewicht. Eine große Orgel kann das Gewicht von 40 Autos haben, und drei ausgewachsene Elefanten könnte man an die „Abstrakten“ hängen, die den Tastendruck bis hin zum Erklängen eines Tones aus den Pfeifen übertragen. Die Elefanten hängen dort wirklich, jedenfalls auf Ksenia Bönigs Illustration, und die Orgel steht tatsächlich den 40 Autos auf den Schalen der Waage gegenüber.

Ein ausklappbares Bild zeigt eine ganze Orgelwerkstatt: Der Betrachter kann darin von einem Raum zum anderen spazieren und sehen, wie die ungeheuer vielen Bestandteile dieses komplizierten Instrumentes entstehen und zusammengefügt werden und wie das alles gesteuert und koordiniert wird. Im letzten Raum ganz oben sitzt der Chef ... er hält ein Nickerchen ...

Schließlich wird die fertige Orgel wieder in ihre Bestandteile zerlegt und verpackt und dann mit allen denkbaren Verkehrsmitteln in ein fernes Land transportiert. Dort wird sie dann am vorgesehenen Platz aufgestellt. Das ferne Land können wir uns vorstellen als Neuseeland, bei den Antipoden. Am Schluss des Buches tritt wieder Winni Brillig auf, diesmal vielleicht an der Orgel in Auckland. Denn ursprünglich wurde das Buch gemalt und verfasst aus Anlass des Baus der dortigen Konzertsaal-Orgel (Orgelbau Klais, Bonn).

Nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene können aus diesem Buch eine Menge über die Orgel erfahren. Dem BDO, der die deutsche Fassung in Auftrag gab, sei gedankt. Und es sei ihm ans Herz gelegt, dem Bilderbuch noch eine CD-Beilage nachfolgen zu lassen, denn (nur) beschriebener Klang ist für Interessierte wie das Schnupfern am Essen für den Hungrigen.

Um die Orgelpfeifen zu illustrieren, sollte es einige Klangbeispiele mit kurzen Stücken zur Demonstration der Pfeifenarten geben, aus welchen eine Klangvorstellung der verschiedenen Orgelregister zu entnehmen ist. Auf der Klangbeilage könnten dann auch einige vollständige Orgelstücke erklingen, nicht gerade „die“ Toccata d-Moll, sondern vielleicht eher die Suite gothique von Boëllmann und auch ein ernstes Stück wie etwa „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ oder „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ aus Bachs Orgelbüchlein. Und natürlich könnte auch ein jazziges, modernes Stück dabei sein, um die lebendige Vielfalt der Orgel zu zeigen. Ans Werk, Herr Winni Brillig!

Sibylle Schwantag

¹ Vgl. Sibylle Schwantag: Kinder – Orgel – Medien, in: *Musik und Gottesdienst* 63 (2009), S. 146–170. http://www.rkv.ch/archiv/mgd-pdf/09_mgd/094_schwantag_kinder+orgel.pdf (letzter Aufruf: 20.7.2012).