

Rezension zu  
**Walter Maurer: Accordion.**  
Handbuch eines Instruments, seiner historischen  
Entwicklung und seiner Literatur, Wien 1983  
(Edition Harmonia, Wien)

*von*  
*Helmut C. Jacobs und Ralf Kaupenjohann*

AUGEMUS MUSIKVERLAG  
Ralf Kaupenjohann, Wuppertaler Str. 424 b, 45259 Essen

Helmut C. Jacobs/Ralf Kaupenjohann

Rezension zu Walter Maurer: Accordion. Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur, Wien 1983 (Edition Harmonia, Wien)

Unveränderter Nachdruck aus:

Das Akkordeon. Fach- und Informationsschrift des Deutschen Akkordeonlehrer-Verbandes e.V.

Nr. 9 (Dezember 1984) S. 40-58.

Englische Übersetzung der Zusammenfassung: Inez Klugmann

1. Auflage 1985, 2. Auflage 1988

Internetveröffentlichung: 2005, pdf-Version 2017

Augemus Musikverlag, Essen 1984/2005/2017

© 2017 AUGEMUS Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Wuppertaler Str. 424 b, D-45259 Essen

Dieses Werk ist lizenziert unter einer

[Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell -  
Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



## Vorbemerkung

Walter Maurer hat angeblich dafür gesorgt, daß sein Buch *Accordion. Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur* kurze Zeit nach seiner Veröffentlichung nicht mehr im Handel erhältlich ist. In der Zeitschrift *Harmonika International* Nr. 2 (2001), S. 104, heißt es „1982 [sic] erschien sein Buch ‚ACCORDION‘, das – obwohl es eine Kritik gab – zum erfolgreichsten geworden ist, wurden doch 3.300 Exemplare verkauft.“ Demnach hat das Buch weite Verbreitung gefunden. Die in ihm enthaltenen Plagiate und die inhaltlichen, sachlichen und begrifflichen Unzulänglichkeiten und Irrtümer, aufgrund derer die Publikation wissenschaftlichen Ansprüchen und Erfordernissen in keiner Hinsicht gerecht wird, haben wir 1984 in einer kritischen Besprechung nachgewiesen. Diese ist erstmals erschienen in *Das Akkordeon. Fach- und Informationsschrift des Deutschen Akkordeonlehrer-Verbandes e.V.* Nr. 9 (Dezember 1984) S. 40-58, und kurze Zeit danach als Sonderdruck [Eingetragen im Katalog der [Deutschen National Bibliothek](#)]. Dennoch ist Maurers Buch seitdem mehrmals unkritisch, auch in wissenschaftlichen Publikationen, als Quelle zitiert worden, beispielsweise in folgenden Büchern:

- Graf, Hans-Peter: *Entwicklung einer Instrumentenfamilie: Der Standardisierungsprozeß des Akkordeons*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 36: Musikwissenschaft, 175), S. 69, 93, S. 158, Anm. 186 und öfter.
- Kauert, Kurt: *Der Musikwinkel und die Harmonika*. Sächsische Landesstelle für Volkskultur, Schneeberg (Erzgebirge), Marienberg: Druck- und Verlagsgesellschaft Marienberg mbH 2000 (= Reihe Weiss-Grün, 22), S. 16, Anm. 5.
- Lustig, Monika (Hrsg.): *Harmonium und Handharmonika. 20. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein 19. - 21. November 1999*. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2002 (= Michaelsteiner Konferenzberichte, 62), S. 153, Anm. 1, S. 186, Anm. 22, S. 221.
- Wagner, Christoph: *Das Akkordeon. Eine wilde Karriere*. Berlin: Transit Buchverlag 1993, S. 29, Anm. 2-4.
- ders.: *Das Akkordeon oder die Erfindung der populären Musik*. Mainz: Schott Musik International 2001, S. 13, Anm. 1, S. 15, Anm. 6, S. 16, Anm. 8 und öfter.

Da sich heutzutage das Internet zu einem der wichtigsten Medien zur bibliographischen Recherche entwickelt hat, erschien es uns notwendig, unsere kritische Besprechung von Maurers Buch in dieser Form erneut zu veröffentlichen.

Im April 2005

Helmut C. Jacobs / Ralf Kaupenjohann

Walter Maurer bezeichnet sein Buch als „Handbuch eines Instruments seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur“. Dabei kommt er dem Bedürfnis nach einem Handbuch und speziellen Nachschlagewerk über den Gesamtkomplex „Akkordeon“ entgegen. Ein solches Standardwerk, das grundlegende Informationen enthält, fehlt bisher.

Maurers Vorhaben, diesem Bedürfnis gerecht zu werden und damit eine lange Zeit schon klaffende Lücke zu füllen, muß man positiv bewerten. Gleich beim ersten oberflächlichen Durchblättern seines Buches treten jedoch deutliche Mängel hervor, die einem Handbuch schlecht anstehen:

- Ein Personen- und ein Sachwortregister fehlen, und das Inhaltsverzeichnis ist zu unspezifiziert, als daß es deren Fehlen ausgleichen könnte. Hierdurch aber wird es dem Leser schwer gemacht, detaillierte, spezielle Fragen zu klären, für deren Lösung er ein Handbuch konsultieren wird, und er muß Zeit mit Durchblättern und Suchen verschwenden.
- Maurer verzichtet im Haupttext auf einen Anmerkungsapparat und die Quellennachweise. Dadurch ist es dem Leser von vornherein verwehrt, seine Ausführungen nachprüfen zu können, Aufschlüsse über die Quellen zu erhalten, aus denen der Autor seine Informationen schöpft, und eventuell Hinweise auf weiterführende speziellere Forschungsliteratur zu finden.
- Im Literatur- und Quellenverzeichnis (S. 333-336) fallen gewichtige formale Mängel auf:
  - Die Verfasservornamen sind nur abgekürzt, wodurch es erheblich erschwert ist, die Titel in Bibliographien und Bibliotheken zu ermitteln.
  - Bücher, Zeitschriftenaufsätze und Schulwerke sind fast nie deutlich als solche kenntlich gemacht<sup>1</sup>.
  - Der Umstand, daß Maurer sein Literaturverzeichnis völlig unzureichend differenziert (etwa nach allgemeinen Nachschlagewerken, Fachzeitschriften, Handbüchern, Literatur zu Teilproblemen usw.), macht es dem Leser sehr schwer, die ihm gebotenen Hinweise sinnvoll zu nutzen.
- Ins Auge sticht eine einseitige Orientierung auf die Firma Hohner:
  - Die Schallplattenliste (S. 303-307) enthält ausschließlich Hohnerplatten.
  - Das Kapitel „Komponisten-Kurzportraits“ (S. 308-315) ist der ohne Quellenangabe versehene unveränderte Abdruck des Anhangs der vom Hohner-Verlag herausgegebenen Veröffentlichung „Neue Musik für Akkordeon“ (Verlagsverzeichnis 5/82, S. 19-24), wodurch nur solche Komponisten genannt werden, deren Werke im Hohner-Verlag verlegt sind.
  - Das Bildmaterial zeigt fast ausschließlich Produkte der Firma Hohner.

---

<sup>1</sup> Daß es sich beispielsweise bei den Titeln von Carlin und Rosenzopf um Schulwerke handelt, ist nicht ersichtlich, vielmehr müssen sie dem Leser als Bücher erscheinen.

Daß es sich beispielsweise bei Maurers Titel „Horribile dictu ...“ um einen Aufsatz und kein Buch handelt, ist nicht ersichtlich.

Schon beim ersten Einblick in Maurers „Handbuch“ muß der Leser also erhebliche Unzulänglichkeiten und schwerwiegende Mängel erkennen. Ob dieser erste schlechte Eindruck auch durch die inhaltlichen Aussagen des Buches bestätigt wird, soll im folgenden überprüft werden durch eine eingehende und ausführliche Untersuchung des Vorworts (S. 7-8) und einiger exemplarisch ausgewählter Kapitel des historischen Teils:

- „Die freischwingende Durchschlagzunge – ihre Entwicklung in 4500 Jahren“ (S. 9-22)
- „Harmonika – Versuch einer Begriffsbestimmung“ (S. 23-29)
- „Georg Joseph Vogler und das Klangideal an der Wende zum 19. Jahrhundert“ (S. 30-34)
- „Das Harmonium und die Experimentierfreudigkeit um 1800“ (S. 35-40)
- „Die Concertina“ (S. 121-138)
- „Das Bandonion“ (S. 139-144)

## Vorwort (S. 7-8)

Bereits im ersten Satz des Vorworts entstehen begriffliche Unklarheiten:

„ACCORDION – so von seinem Erfinder genannt – ist doch ein Musikinstrument, wie jedes andere auch, nur werden in ihm Fähigkeiten vermutet, die wohl kein anderes Instrument sein eigen nennt: es soll dem Vergleich mit dem Klavier oder gar mit der Orgel standhalten, ja sogar darüber hinausreichen, um volle Anerkennung zu finden!“ (S. 7)

Maurers inhaltliche Aussage bezieht sich auf das heutige Akkordeon, trotzdem bedient er sich der Schreibweise „Accordion“, womit nur das *Demiansche* Instrument bezeichnet wird. Im folgenden verwendet Maurer aber den Begriff „Akkordeon“ für das *Demiansche* „Accordion“:

„Das Akkordeon ist erst 1829 erfunden worden ...“ (S. 7)

Maurer gebraucht demnach die beiden Begriffe „Accordion“ und „Akkordeon“ synonym, obwohl mit „Accordion“ ein ganz bestimmter Instrumententypus bezeichnet wird und „Akkordeon“ der Oberbegriff ist, unter den das *Demiansche* „Accordion“ ebenso fällt wie beispielsweise auch das Einzeltonakkordeon und das Standardbaßakkordeon. Dieser Mangel an begrifflicher Klarheit erscheint schon im unglücklich gewählten Titel des Buches:

„Accordion. Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur“

vorgeprägt, demgemäß es sich eindeutig um eine spezielle Abhandlung des *Demianschen* „Accordions“ handeln müßte.

Auch die Concertina bezeichnet Maurer als Akkordeon, wodurch die Begriffe erheblich unklarer werden:

„Komponisten wie B. Molique oder P. I. Tschaikowsky versuchten bescheiden das Akkordeon in ihren Kompositionen zu verwenden ...“ (S. 7)

Molique hat nicht für das Akkordeon, sondern für die Concertina komponiert.

Die Aussage des folgenden Abschnitts wird nur verständlich und erst dann in historischer Hinsicht richtig, wenn man den Begriff „Pianoakkordeon“ durch „Knopfakkordeon“ ersetzt:

„Für diese erste Zeit war das Pianoakkordeon ausschlaggebend, obwohl es bis dahin eine eher untergeordnete Rolle gespielt hatte. Auch musikpädagogische Erfahrungen gab es für Pianotastensinstrumente mehr als für die Knopfform. Sie wurden vom Klavier übernommen.“ (S. 7)

Maurer behauptet:

„Die Entwicklung der Literatur war jedoch in den letzten 50 Jahren enorm, was wohl kein anderes Instrument von sich behaupten kann. Um nur ein Beispiel zu nennen: Heute existieren mehr als 60 Konzerte für Akkordeon mit Sinfonie- oder Streichorchester ...“ (S. 7)

Diese Begründung Maurers für die Entwicklungsdynamik der Akkordeonliteratur im Vergleich zu derjenigen anderer Instrumente ist nicht aufrecht zu erhalten angesichts der Literaturfülle für andere Instrumente, von der Maurer offensichtlich nichts weiß. Beispielsweise lassen sich in einem Katalog eines einzigen niederländischen Musikverlags exakt neunzig Klavierkonzerte ausschließlich niederländischer Komponisten für die Zeit von 1933 bis heute nachweisen<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Donemus Amsterdam General Catalogue, Bd. 1, Dutch Contemporary Orchestral Music, Amsterdam 1982, S. 75-81.

## Kapitel „Die freischwingende Durchschlagzunge – ihre Entwicklung in 4500 Jahren“ (S. 9-22)

Wer zu Beginn des Kapitels eine grundlegende Definition des Begriffs „freischwingende Durchschlagzunge“ erwartet, wird enttäuscht. In der Folge erweist sich dieses Fehlen der definitorischen Basis als erhebliche Beeinträchtigung für das Verständnis der Ausführungen Maurers, da er eine Vielzahl von Instrumenten mit den unterschiedlichsten Klangerzeugungsprinzipien vorstellt.

Er behandelt zunächst das Shêng, doch in einer ebenso unehrlichen wie unwissenschaftlichen Art und Weise, denn Maurer gibt sprachlich geringfügig geändert bzw. wortgetreu abgeschrieben die Ausführungen Sonners<sup>3</sup> zu diesem Instrument wieder, ohne zu zitieren und ohne auf seine Quelle im geringsten hinzuweisen. Die synoptische Gegenüberstellung der beiden Texte zeigt eindeutig, daß Maurer Sonners Text plagiiert hat:

### Maurer (S. 9-10)

Als Urform nimmt man die tibetanisch-birmanesische Durchschlag- oder Freizunge an, die dann von den Chinesen in das Shêng übernommen wurde. In ihrem Ursprung hatte das Shêng eine kleine Kürbisschale als Windlade. Später wurde sie durch anderes Material ersetzt. Diese Windlade wird durch einen seitlich angebrachten Schnabel, von den Chinesen als ‚Gänsehals‘ bezeichnet, durch den Mund mit Luft versorgt. Im Deckel dieser Windlade stecken am äußeren Rand die Bambuspfeifen. Im unteren Teil der Pfeifen ist die Zunge so eingeschnitten, daß sie durch die Rohrwand frei hindurchschwingen kann. Dieser tiefe Teil des Bambusrohres befindet sich unter dem Deckel. Da alle Pfeifen durch die gemeinsame Windkammer mit Luft versorgt werden, muß also verhindert werden, daß sie gleichzeitig erklingen. Das wird auf folgende Art vermieden: In den über dem Deckel befindlichen Teil der Pfeife wurde ein kleines Loch gebohrt. Solange dieses Loch offen ist, spricht die Zunge nicht an. Durch Abdecken des entsprechenden Pfeifenloches mit dem Finger beginnt die gewünschte Zunge zu tönen. Im Verlaufe der geschichtlichen Entwicklung führte dieses so konstruierte Musikinstrument verschiedene Namensbezeichnungen. In alten chinesischen Schriften steht zu lesen, daß der älteste Name Yu war. Die jüngeren Bezeichnungen Tschao, Ho und Shêng lösten sich nacheinander ab, je nachdem ob Material oder Form sich änderten. Nach noch älteren musiktheoretischen chinesischen Schriften gab es folgende drei Arten:

1. das Yo und Tschao
2. das Ho
3. Das Shêng.

Das Yo und das Tschao bestanden aus je 24, das Ho aus 19 und das Shêng aus 13 Pfeifen. In einem chinesischen Lexikon des beginnenden 16. Jahrhunderts findet sich der Vermerk:

‚Das, was man jetzt den großen Shêng mit 19 Zungen nennt, war der eigentliche Yo der Alten; das gewöhnliche Shêng mit 13 Zungen hieß früher Ho oder kleines Yu.‘

### Sonner (S. 105-106)

Die Urform dürfte wohl die tibetanisch-birmanesische Durchschlags- oder Freizunge gewesen sein, die von den Chinesen dann in das Shêng übernommen worden ist. Im Ursprung hat die chinesische Mundorgel, eben das Shêng, eine kleine Kürbisschale die später aus anderem Material hergestellt wird, als Windlade. Diese wird durch einen seitlich angebrachten Schnabel – der Chinese bezeichnet diesen als ‚Gänsehals‘ – durch den Mund mit Luft gespeist. Im Deckel dieser Windlade stecken an der äußeren Peripherie die Bambuspfeifen, in deren unterem Teil die Zunge so eingeschnitten ist, daß sie durch die Rohrwand frei hindurchschwingen kann. Dieser tiefe Teil des Bambusrohres, in welchen die freischwingende Zunge eingeschnitten ist, befindet sich unter dem Deckel. Da alle Pfeifen durch die gemeinsame Windkammer mit Luft versorgt werden, muß verhindert werden, daß sie gleichzeitig erklingen. Das wird auf folgende Art vermieden: In den über dem Deckel befindlichen Teil der Pfeife ist ein kleines Loch gebohrt. Solange dieses Loch offen ist, spricht die Zunge nicht an. Soll die entsprechende Zunge tönen, dann wird das Pfeifenloch mit dem Finger abgedeckt. Im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung hat dieses so konstruierte Musikinstrument verschiedene Namensbezeichnungen gehabt. In alten chinesischen Schriften ist zu lesen, daß der älteste Name Yu geheißen und daß die jüngeren Bezeichnungen Tschao, Ho und Shêng sich nacheinander abgelöst haben, je nachdem ob Material oder Form sich änderten. Nach noch älteren musiktheoretischen chinesischen Schriften gab es die folgenden drei Arten:

1. Das Yo und Tschao
2. Das Ho
3. Das Shêng

und sie fügen hinzu, daß Yo und Tschao 24, Ho 19 und das Shêng 13 Pfeifen hatten. In einem chinesischen Lexikon des beginnenden 16. Jahrhunderts findet sich der Vermerk: ‚Das, was man jetzt den großen Shêng mit 19 Zungen nennt, war der eigentliche Yo der Alten; das gewöhnliche Shêng mit 13 Zungen hieß früher Ho oder kleines Yu.‘

<sup>3</sup> Sonner, Rudolf: Von der chinesischen Mundorgel zur Harmonika, in: Schwingende Zungen, Trossingen 1956, S. 105-110.

Maurers Kapitelüberschrift ist abzuleiten von einem geringfügig geänderten Satz aus einem Text von Gerbeth<sup>4</sup>

Maurer (S. 9)

Die freischwingende Durchschlagzunge – ihre Entwicklung in 4500 Jahren

Gerbeth (S. 11)

Die Entwicklung der freischwingenden oder durchschlagenden Zunge begann etwa 2000 Jahre vor der Zeitrechnung

Die Abbildung der Tonfolgen beim Shêng (S. 10, Abb. 2), die Maurer in seinem Bildnachweis (S. 336) als seine eigene Zeichnung ausgibt, hat er fast unverändert von Roth<sup>5</sup> übernommen, womit er sich eines Bildplagiats schuldig gemacht und den Leser durch eine falsche Quellenangabe bewußt irreführt hat.

Den Abschnitt über das Sho und die Abbildung 3 hat Maurer von Howarth bzw. Roth<sup>6</sup> plagiiert.

Auch die Ausführungen über das Arghül hat er von Roth abgeschrieben, wie die folgende Synopse eindeutig beweist:

Maurer (S. 12)

Auch im Ägypten der Pharaonen läßt sich eine Doppelschalmei – ARGHÜL – mit freischwebender Zunge nachweisen. Das ARGHÜL bestand aus 2 Rohrpfеifen, die der Länge nach fest miteinander verbunden waren. Die eine war bis zu 45 cm lang, hatte 6 Grifflöcher und diente zum Spielen der Melodie, die andere, ohne Ansatzstück bis zu 55 cm lang, hatte keine Grifflöcher und war zum Spielen einer Bordunbegleitung gedacht.

Die Bordunpfeife konnte durch Aufstecken eines oder mehrerer Ansatzrohre verlängert werden. Aus jeder Pfeife ist eine einfache Zunge herausgeschnitten, die allerdings am Ende noch fest sitzt und um ihre Länge ausragt. Der Spieler nahm nun beide Pfeifen in den Mund, berührte aber die herausragende Zunge weder mit den Lippen noch mit den Zähnen. Die Mundhöhle diente ihm als Windkasten, den er durch regelmäßiges Atmen durch die Nase aufpumpen konnte.

Es gab 3 Arten dieser ägyptischen Schalmei: ARGHÜL EL ASGHAR, ein kleines Instrument mit einem Ansatzstück, ARGHÜL EL SOGHAIR mit 2 Ansatzstücken und ARGHÜL EL KEBIR, mit 3 Ansatzstücken.

Roth (S. 7)

Aus dem alten Ägypten läßt sich außerdem eine Doppelschalmei ARGHÜL mit freier Zunge nachweisen. Das alte Musikinstrument bestand aus zwei Rohrpfеifen, die der Länge nach fest miteinander verbunden waren; die rechte mit sechs Grifflöchern diente zum Spielen der Melodie, die linke, ohne Grifflöcher zur Bordunbegleitung.

Diese Bordunpfeife kann durch Aufstecken eines oder mehrerer Ansatzrohre verlängert werden. Zum Anblasen dient eine einfache Zunge, die aus der Pfeife herausgeschnitten ist, derart, daß sie am oberen Ende noch fest sitzt. Beim Blasen nimmt der Spieler beide Kopfstücke in den Mund, die Zunge wird aber weder mit den Zähnen noch mit den Lippen gefaßt. Die Mundhöhle dient ihm so als Windbehälter, den er durch regelmäßiges Nasenatmen aufpumpen kann.

Es gibt drei Arten dieser ägyptischen Schalmeien: Arghül el asghar eine kleine Schalmei mit einem Ansatzstück, Arghül el soghair, mit zwei Ansatzstücken, und Arghül el kebir, mit drei Ansatzstücken. Die Länge der Melodiepfeife ist bis zu 45 cm, der Bordunpfeife ohne Ansatz bis zu 55 cm. Die Skala ist verschieden.

<sup>4</sup> Gerbeth, Herbert: Historische Entwicklung der Zungeninstrumente, in: Autorenkollektiv: Das Akkordeon, Leipzig 1964, S. 11-44.

Auch Gerbeths Abschnitt über das chinesische Shêng ist ein Plagiat von Sonners Aufsatz.

<sup>5</sup> Roth, August: Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente, Essen 1954, S. 9, Abb. 2.

<sup>6</sup> Howarth, James: Instrumente mit frei schwingenden Zungen, in: Baines, Anthony (Hrsg.): Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen, München 1962, S. 362-371.

• Maurer S. 10, r. Sp., unten, ab „Sowohl das ‘Shêng‘ ...“ bis S. 11, l. Sp., oben „... werden.“ entspricht Howarth S. 364, einige Details in diesem Textplagiat („[auch Shonfuye genannt]“, „Er gehört zur ‘heiligen‘ Musik als eines der interessantesten Instrumente.“, „Der Rahmen ist 10 mm, die Zunge 8 x 2 mm.“, „Die Pfeifen sind verschieden lang [die kürzeste 13 cm, die längste 36 cm]“) stammen von Roth S. 11.

• Maurer S. 11, r. Sp., oben, „Auf einem noch erhaltenen Instrument wurden für den Kammerton ‘a‘ 600 bis 609 Schwingungen gemessen.“ entspricht Roth S. 11.

• Maurer S. 11, r. Sp., Mitte, ab „Interessant ist ...“ bis S. 12, l. Sp., Mitte „... Bedeutung beigemessen wurde.“ entspricht Roth S. 11 und S. 10.

• Abb. 3, als deren Urheber Maurer sich selber in seinem Bildnachweis (S. 336) ausgibt, findet sich in Howarths Aufsatz, allerdings in besserer zeichnerischer Qualität, auf S. 364 wieder.



Für die Ausführungen über die Musik im alten Ägypten (S. 12-13), deren Erzählstil in einem wissenschaftlichen Handbuch unangebracht ist, konnte Maurers Quelle nicht ermittelt werden. Für die Abbildung der ägyptischen Instrumentalisten (S. 13) fehlen die Abbildungsnummerierung und der Bildnachweis (S. 336).

Im Anschluß an diesen Abschnitt plagiiert Maurer wieder Roths Text:

Maurer (S. 13-14)

Die in Bergen lebenden Veden verwendeten ein Rinderhorn, um mit Hilfe einer zugeschnittenen Zunge aus Rohr oder aus biegsamem Blech ein Instrument herzustellen. Die Zunge wird in die hohle Seite des Rinderhorns eingesetzt. Die Klangfarbe erinnert an ein Nachtwächterhorn, richtet sich jedoch nach der Größe, der Form, dem Gewicht und der Elastizität der Zunge. Es wird allerdings neben dem Rinderhorn auch anderes Material zur Herstellung dieses Instrumentes verwendet.

Roth (S. 11)

Auch die Inder hatten eine Musikkultur. Neben Schalmeien mit Gegenschlagszungen gab es welche mit durchschlagenden Zungen. Eine zugeschnittene Zunge aus fremdem Rohr oder auch biegsamem Blech wird auf eine oben befindliche Öffnung aufgeklebt. Die Klangfarbe ist verschieden und richtet sich nach der Größe, Form und Schwere sowie Elastizität der Zunge. Wilde indische Stämme setzen auch die Zunge in die hohle Seite eines Rinderhorns, so daß sie wie Nachtwächterhörner klingen. Diese Hörner kann man allerdings nicht mehr als Schalmeien bezeichnen. Hier liegt ein anderes akustisches Bild vor.

Maurer macht beim Abschreiben folgenden Fehler: Roth beschreibt in seinem Text **zwei** verschiedene Instrumente, nämlich eine Schalmei und ein Musikinstrument, bestehend aus einem Rinderhorn, das Roth deutlich von dieser Schalmei unterscheidet. Maurer hat seine Textvorlage so verändert, daß er aus diesen beiden unterschiedlichen Instrumenten ein einziges macht, wobei er die Beschreibung der Klangerzeugung und -eigenschaften, die Roth für die Schalmei nennt, auf das Instrument aus Rinderhorn, das Roth erst danach beschreibt, bezieht und so einen völlig falschen Zusammenhang herstellt. Auch Maurers Ausführungen über ein Zungeninstrument aus Borneo, eines aus Chittagong und das laotische Khen sind fast im genauen Wortlaut von Roth abgeschrieben<sup>7</sup>.

Den folgenden Abschnitt über Klarinette, Oboe und das Instrument mit „Bandblatt“ hat Maurer von Wachsmann<sup>8</sup> plagiiert, dessen Aufsatz „Die primitiven Musikinstrumente“ ebenso aus dem Buch von Baines stammt wie der bereits erwähnte, von Maurer plagiierte Aufsatz von Howarth. Die Abbildung des Oboen- und Fagottblattes (S. 14, Abb. 6) hat Maurer ebenfalls dort entnommen<sup>9</sup>, wobei er sich in seinem Bildnachweis (S. 336) wiederum selber als Urheber der Zeichnungen ausgibt. Ebenso verfährt er bei sämtlichen Abbildungen auf S. 15 (Abb. 7-9), die auf Sachs<sup>10</sup> zurückzuführen sind. Dabei ist Abbildung 8 eine derart schlecht ausgeführte Zeichnung einer fotografischen Vorlage, daß die Perspektive der Abbildung und die Funktionsweise des Instruments nicht eindeutig erkennbar sind. Der Bildkommentar entspricht fast wörtlich Sachs' Ausführungen über dieses Instrument<sup>11</sup>. Bei Maurers Abbildung des laotischen Khens (Abb. 9) fehlen bei vier Pfeifen die Grifflöcher, und die übrigen Grifflöcher sind viel zu hoch eingezeichnet. Maurers Instrument ist damit unspielbar. Dieser Fehler Maurers ist unverständlich, denn in Abb. 11 (S. 16) ist die Spielweise des Khens klar ersichtlich. Den gesamten Kommentar

<sup>7</sup> Maurer, S. 14, l. Sp., oben, ab „In Indien ...“ bis S. 14, l. Sp., Mitte „... in zwei Gruppen vorfinden.“ entspricht Roth S. 11-12.

<sup>8</sup> Wachsmann, Klaus P.: Die primitiven Musikinstrumente, in: Baines, Anthony (Hrsg.): Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen, München 1962, S. 13-51. – Maurer S. 14, l. Sp, unten, ab „Wir begegnen den Urahnen ...“ bis S. 14, r. Sp., unten „gegeneinander schlagen konnten.“ entspricht Wachsmann S. 49-50.

<sup>9</sup> MacGillivray, James A.: Die Holzbläser, in Baines, Anthony (Hrsg.) Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen, München 1962.

<sup>10</sup> Sachs, Curt: Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin 1928.

• Maurer, S. 15, Abb. 7 entspricht Sachs Tafel 35, Bild 250.

• Maurer, S. 15, Abb. 8 entspricht Sachs Tafel 38, Bild 265.

• Maurer, S. 15, Abb. 9 entspricht Sachs Tafel 44, Bild 297.

<sup>11</sup> Sachs S. 216.

zu dieser Abbildung hat Maurer von Sachs' Instrumentenbeschreibung<sup>12</sup> plagiiert. Nach dieser verwirrenden Aufzählung der unterschiedlichsten Instrumente mit durchschlagenden Zungen folgt ein Abschnitt (S. 14-16), in dem Maurer die Gegen- und Aufschlagzunge von der durchschlagenden Zunge abgrenzt. Erst hier versucht er, eine definitorische Basis für das gesamte Kapitel zu schaffen. Ein logischer und systematischer Aufbau des Textes ist nicht zu erkennen, denn Maurer versucht sich erst an der Bestimmung des Begriffs „durchschlagende Zunge“, nachdem er ihn wiederholt verwendet hat:

„Die Durchschlagzunge (oder auch Freizunge, freischwingende Durchschlagzunge) ist eine Metall- oder Rohrlamelle, die nicht wie die Klarinettenzunge (Blatt) auf, sondern frei durch ihren Blechrahmen, aus dem sie herausgeschnitten ist, hindurchschwingt. Wir erkennen eine grundsätzliche Ähnlichkeit mit den Harmoniumstimmen. Die Klangfarbe richtet sich nach Größe, Form, Schwere, Wachsbelastung und Elastizität der Lamellen und nach der Größe der Pfeife. Von silbriger Feinheit bis zu kreischender Schärfe gibt die durchschlagende Zunge alle Farbstufen her.“ (S. 15-16)

In dieser allgemeinen Definition der durchschlagenden Zunge wird beschrieben, daß eine „Metall- oder Rohrlamelle frei durch ihren Blechrahmen, aus dem sie herausgeschnitten ist, hindurchschwingt.“ Richtig ist nur, daß eine Metallzunge durch einen metallenen Rahmen schwingt, aus dem sie aber keineswegs bei allen Zungeninstrumenten herausgeschnitten sein muß, sondern auf den sie auch (wie etwa beim Akkordeon) aufgenietet sein kann. Falsch aber ist, daß eine „Rohrlamelle“ ebenfalls aus einem „Blechrahmen“ herausgeschnitten sein soll, denn sie ist entweder direkt in das Bambusmaterial eingeschnitten, wie Maurer es in dem bereits zitierten Sonner-Plagiat richtig wiedergibt:

„Im unteren Teil der Pfeifen ist die Zunge so eingeschnitten, daß sie durch die Rohrwand frei hindurchschwingen kann.“ (S. 9),

oder sie ist auf einem Rahmen befestigt.

Falsch ist weiterhin, daß die durchschlagende Zunge „eine grundsätzliche Ähnlichkeit mit den Harmoniumstimmen“ haben soll, denn die Zungen des Harmoniums *sind* durchschlagende Zungen. Falsch ist auch, daß bei allen durchschlagenden Zungen die Klangfarbe abhängig sei von der „Wachsbelastung“ und von der „Größe der Pfeife“, denn dies trifft nur für die Tonerzeugung einiger außereuropäischer Zungeninstrumente (etwa für das Shêng) zu, nicht aber für Akkordeon, Bandonion, Concertina, Harmonium usw.

Die Fülle von Fehlern resultiert daraus, daß Maurer von Curt Sachs die Definition einer speziellen asiatischen durchschlagenden Zunge abschreibt und zu einer allgemeingültigen Definition der durchschlagenden Zunge umformt:

„Die tibeto-birmanische Form der Zunge ist eine Metall- oder Rohr-Lamelle, die nicht wie die Klarinettenzunge auf, sondern frei durch ihren Blechrahmen, aus dem sie geschnitten ist, hindurchschlägt. Die Klangfarbe wechselt, wie wir es von unsern grundsätzlich gleichen Harmoniumstimmen her wissen; sie richtet sich durchaus nach Größe, Form, Schwere, Wachsbelastung und Elastizität der Lamelle und nach den Maßen der Pfeife. Von silbriger Feinheit bis zu kreischender Schärfe gibt die durchschlagende Zunge alle Farbstufen her ...“<sup>13</sup>

Beim Plagiierten von Sachs' Ausführungen über „Freizungen-Doppelpfeifen“ und „Freizungen-Tripelpfeifen“<sup>14</sup> unterläuft Maurer auf Grund seiner Unkenntnis und seiner nachlässigen Arbeitsweise folgender schwerwiegender Fehler: Er bezeichnet die „Freizungen-Doppelpfeife“ als „Palaung“ und die „Freizungen-Tripelpfeife“ als „Kachin“ (S. 16). „Palaung“ und „Kachin“ sind aber **keine Musikinstrumente, sondern Volksstämme im Norden Birmas.**

---

<sup>12</sup> Sachs S. 216.

<sup>13</sup> Sachs S. 215.

<sup>14</sup> Sachs S. 217.

Auch bei den Abbildungen dieser Zungenpfeifen (S. 17, Abb. 12) verwendet Maurer die Namen „Palaung“ und „Kachin“ ebenso falsch. Die Abbildung als solche hat er nach einem Foto von Sachs<sup>15</sup> grob vereinfacht derart abgezeichnet, daß Gestalt und Funktionsweise des oberen Instrumententeils nicht erkennbar sind. Im Bildnachweis (S. 336) gibt Maurer diese Abbildung als seine eigene aus. Auch seine Ausführungen über die Maultrommel in diesem Zusammenhang hat Maurer von Sachs plagiiert:

Maurer (S. 16)

Wir stellen auch eine Ähnlichkeit des Werkprinzips der Durchschlagzunge mit der Maultrommel fest. Gerade die nächstverwandten Maultrommeln, die reinmetallene und die fremdzungige haben die Keilform, die den Durchschlagzungen im Gegensatz zu den aufschlagenden meist eigen ist.

Sachs (S. 215)

Die Ähnlichkeit des Werkprinzips stellt die Durchschlagzunge neben die Maultrommel, mit der sie ja auch die Schichtzugehörigkeit teilt. Gerade die nächstverwandten Maultrommeln, die reinmetallene und die fremdzungige haben die Keilform, die der Durchschlagzunge im Gegensatz zur aufschlagenden meist eignet.

Maurer verwendet die Begriffe „reinmetallene“ und fremdzungige“ Maultrommel, die der Leser ohne ihre Definition nicht verstehen kann. Sachs hingegen beschreibt und erklärt diese Maultrommeltypen<sup>16</sup>.

Für Maurers Abbildung 10 (S. 16) ist wiederum ein Foto<sup>17</sup>, für seinen Bildkommentar die Beschreibung von Sachs<sup>18</sup> die Vorlage.

Die folgenden Abschnitte über Schwirrholtz, Äolsharfe, Jagd- und Musikbogen, die Maurer von Wachsmann<sup>19</sup> plagiiert hat, stellt er ohne jegliche Systematik samt einem in diesem Zusammenhang unverständlichen Exkurs über „Raum und Zeit“ (S. 17) vor, ohne daß er zunächst weder den Bezug zu den Zungeninstrumenten im allgemeinen, noch zu denen mit durchschlagenden Zungen im besonderen herstellt.

Danach beschreibt er nochmals eine Maultrommel, wobei er Sachs plagiiert<sup>20</sup>. Während Sachs diese Maultrommel als „stufenzungige Schnurraultrommel“ bezeichnet, nennt Maurer sie „stufenzungige oder stumpfzungige Schnurraultrommel“. Dies ist falsch, denn Sachs beschreibt als „stumpfzungige Schnurraultrommel“ ein anderes Instrument. Die Definition der Begriffe, die sich bei Sachs findet, enthält Maurer dem Leser vor.

Sämtliche Nachweise der Maultrommel in der Literatur und die Beschreibung wichtiger Erzeugungsstätten des Instruments hat Maurer von anderen Autoren, vor allem von Klier<sup>21</sup> plagiiert, von dem er auch die Geschichte der Maultrommelmacher zu Molln im *genauen Wortlaut* abgeschrieben hat:

<sup>15</sup> Sachs Tafel 45, Bild 306-308.

<sup>16</sup> Sachs S. 92.

<sup>17</sup> Sachs Tafel 38, Bild 268.

<sup>18</sup> Sachs S. 216.

<sup>19</sup> • Maurer S. 16, r. Sp., unten, ab „Das Schwirrholtz ...“ bis S. 17, Ende des Abschnitts, entspricht Wachsmann S. 43.  
• Maurer S. 17, l. Sp., Mitte, ab „Die Ureinwohner ...“ bis S. 17, r. Sp., oben „... ein ‚Musikbogen‘ wäre.“ entspricht Wachsmann S. 19.  
• Maurer S. 17, r. Sp., oben, ab „In der Zeit ...“ bis zum Ende des Abschnitts entspricht Wachsmann S. 30.  
• Maurer S. 18, l. Sp., oben, ab „Unter den Wandmalereien ...“ bis zum Ende des Abschnitts entspricht Wachsmann S. 30.  
• Maurer S. 18, l. Sp., Mitte, ab „Henry Balfour ...“ bis S. 18, l. Sp., unten „... angepaßt haben muß.“ entspricht Wachsmann S. 30-31.

<sup>20</sup> Maurer S. 18, r. Sp., oben, ab „Die Maultrommeln der Jenisseger (sic) ...“ bis „... 118 cm!“ entspricht Sachs S. 210.

<sup>21</sup> Klier, Karl M.: Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen, Kassel und Basel 1956.

• Maurer S. 19, l. Sp., oben, ab „Erst durch einen Fund ...“ bis Ende des Abschnitts und S. 19, l. Sp., Mitte, ab „Die Bezeichnung ‚Maultrumme‘ ...“ bis S. 19, r. Sp., oben „... verwendet worden war.“ entspricht Klier S. 71.  
• Maurer S. 19, l. Sp., unten, ab „1792 bezeichnet Jean Paul ...“ bis S. 19, r. Sp., oben „... diesen Namen sehr häufig.“ entspricht Klier S. 71.

#### Maurer (S. 20-21)

Die Geschichte der Maultrommelmacher zu Molln beginnt mit der Errichtung einer Handwerksordnung durch den Grafen Lamberg, Herrn der Herrschaft Steyr, im Jahre 1679. Ihren 24 Artikeln ist zu entnehmen, daß es Maultrommeln aus Eisen und Messing mit dem [sic] Namen ‚Stroh-‘, ‚Pilsen-‘, ‚Schlüssel-‘ und ‚Steyrmarker-Trommel‘ gab. Die Gründungsurkunde sowie die Zunftrechnungen und Meisterbücher sind im oberösterreichischen Landesarchiv erhalten und geben ein anschauliches Bild vom Leben dieser seßhaften, bescheidenen Leute. Die älteste ‚Zochamtsrechnung‘ weist 1687 insgesamt 23 Meister und 10 Gesellen auf. Das Handwerk vererbte sich meist, wie der kleine Haus- und Grundbesitz, in den Familien. Jeder Meister hatte sein Zeichen, das auf einer in der Zunftlade aufbewahrten Bleiplatte festgehalten wurde. ...

#### Klier (S. 73-74)

Die Geschichte der Maultrommelmacher zu Molln beginnt mit der Errichtung einer Handwerksordnung durch den Grafen Lamberg, Herrn der Herrschaft Steyr, im Jahre 1679. Ihren 24 Artikeln ist zu entnehmen, daß es Maultrommeln aus Eisen und Messing mit den Namen ‚Stroh-‘, ‚Pilsen-‘, ‚Schlüssel-‘ und ‚Steyrmarker-Trommel‘ gab. Die Gründungsurkunde, sowie die Zunftrechnungen und Meisterbücher sind im oberösterreichischen Landesarchiv erhalten und geben ein anschauliches Bild vom Leben dieser seßhaften, bescheidenen Leute. Die älteste ‚Zochamtsrechnung‘ weist 1687 insgesamt 23 Meister und 10 Gesellen auf. Das Handwerk vererbte sich meist, wie der kleine Haus- und Grundbesitz, in den Familien. Jeder Meister hatte sein Zeichen, das auf einer in der Zunftlade aufbewahrten Bleiplatte festgehalten wurde. ...

Diese Synopse ließe sich seitenlang fortsetzen.

Das Kapitel endet mit der Abhandlung des Zupfidiophons Sansa, wobei Maurer wiederum Wachsmann plagiiert<sup>22</sup>. Die Abbildung des Instruments (S. 22, Abb. 13) ist nicht von Maurer, wie er in seinem Bildnachweis (S. 336) angibt, sondern wurde im Zusammenhang mit Wachsmanns Aufsatz in dem Buch von Baines abgedruckt<sup>23</sup>.

Abschließend versucht Maurer, den Umfang seiner Ausführungen über die verschiedensten Instrumente zu rechtfertigen:

„Es steht aber fest, daß sich die heute benutzten Klangwerkzeuge nur auf einige wenige Urformen zurückführen lassen.“ (S. 22)

Dazu im Widerspruch steht eine zuvor genannte Einschränkung:

„Es wäre allerdings absurd, eines dieser Instrumente als Anfangs- oder Beziehungspunkt für unser Akkordeon zu bezeichnen oder gar eine direkte Linie zu finden, die diese Vermutung konkretisieren würde.“ (S. 22)

Es drängt sich angesichts dieser Widersprüchlichkeit erst recht die Frage nach der Legitimation und dem Sinn einer solch umfangreichen Beschreibung in einem Handbuch über das Akkordeon auf.

<sup>22</sup> • Maurer S. 22, l. Sp., oben, ab „Ein Satz ...“ bis S. 22, l. Sp., oben, „... frei schwingen kann.“ entspricht Wachsmann S. 24.

• Maurer S. 22, l. Sp., unten, ab „Es sind auch ...“ bis S. 22, r. Sp., Mitte „... verdrängt worden.“ entspricht Wachsmann S. 24-25.

<sup>23</sup> Wachsmann S. 24.

## Kapitel „Harmonika – Versuch einer Begriffsbestimmung“ (S. 23-29)

Die in der Kapitelüberschrift angekündigte Bestimmung des Begriffs „Harmonika“ erfolgt zunächst nicht, statt dessen setzt Maurer die unsystematische Aufzählung und Darstellung diverser Instrumente fort, indem er wiederholt Roth plagiiert<sup>24</sup>.

Maurer betrachtet die von ihm aufgeführten Instrumente Panflöte, Arghül, Shêng, Dudelsack und Regal als „Vorläufer“ (S. 24) der „Harmonikainstrumente“ und behauptet, daß

„viele Erkenntnisse, die bereits einige Jahrhunderte vor der Erfindung des Akkordeons gewonnen worden waren, sicherlich verarbeitet wurden.“ (S. 24)

Er läßt offen, um welche „Erkenntnisse“ es sich dabei handelt. Prinzipiell jedoch können die oben genannten Instrumente nicht als „Vorläufer“ des Akkordeons bezeichnet werden. Richtig ist es vielmehr, daß das Akkordeon ein identisches bzw. nahe verwandtes Tonerzeugungsprinzip einiger der oben genannten Musikinstrumente besitzt, bzw. daß sich auch beim Akkordeon die Idee wiederfindet, ein Blasinstrument mit einem Windreservoir herzustellen.

Auch der größte Teil von Maurers Abschnitt über die Glasharmonika<sup>25</sup> ist von Roth<sup>26</sup>25  
abgeschrieben, wobei auch dieser Teil nicht frei von Fehlern und Mißverständnissen ist:

Maurer erwähnt, daß Mozart

„1791 ein Adagio und Rondo c-Moll für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello (KV 617).“ (S. 27)

komponiert hat. Auf der folgenden Seite (S. 28) befindet sich der Abdruck eines Notenbeispiels mit dem Titel „Adagio für Harmonika von W. A. Mozart“. Es entsteht der Eindruck, daß dieses „Adagio für Harmonika“ identisch ist mit dem zuvor erwähnten „Adagio und Rondo c-Moll für Glasharmonika“. Bei genauerer Betrachtung des Notenbildes fällt jedoch auf, daß diese Komposition nicht in c-Moll, sondern in C-Dur steht. Weiterhin weicht die Besetzungsangabe des Notenbeispiels von der zuvor im Text genannten ab, und man vermißt überhaupt die Angabe der Glasharmonika. Durch den Hinweis „Eingerichtet von Maximilian Schwedler“ wird ersichtlich, daß es sich hierbei um eine Bearbeitung handeln muß. Nach Überprüfung im Köchel-Verzeichnis wird ersichtlich, daß die Vorlage dieser bei Maurer abgebildeten Bearbeitung die Solokomposition „Adagio für Harmonika“ (KV 617 a = 356) ist.

Was die in der Kapitelüberschrift angekündigte Begriffsbestimmung von „Harmonika“ betrifft, so muß festgestellt werden, daß Maurer diese nicht selbst gibt, sondern ebenfalls von Roth abgeschrieben hat, denn sie folgt wie bei Roth auf das Zitat des Briefes von Franklin, in dem dieser erstmals von seiner Erfindung, der Glasharmonika, berichtet:

Maurer (S. 26)

Mit diesem Brief wurde zum erstenmal einem Musikinstrument der Name ‘Harmonika’ gegeben.

Roth (S. 21)

Mit diesem Brief wurde zum erstenmal einem Musikinstrument der Name ‘Harmonika’ gegeben.

- 
- <sup>24</sup> • Maurer S. 23, l. Sp., Mitte, ab „So manche wichtige ...“ bis S. 23, r. Sp., oben, „... Wasserorgel.“ entspricht Roth S. 12.  
• Maurer S. 23, r. Sp., bis S. 24, l. Sp., der gesamte Abschnitt über Panflöte, Arghül, Shêng und Dudelsack entspricht Roth S. 14-15.  
• Maurer S. 24, l. Sp., Mitte, ab „Seit 1435 ...“ bis Ende des Abschnitts entspricht Roth S. 18.
- <sup>25</sup> Für die Abbildung der Glasharmonika fehlt der Bildquellennachweis. Die Abbildung ist eine schlechte Schwarzweißreproduktion eines Farbbildes aus dem Buch „Schöne Musikinstrumente“ von Friedemann Otterbach, München 1979, S. 75. Da das Instrument jeweils nur in einem Ausschnitt abgebildet ist, sind seine Form und Funktionsweise nicht eindeutig erkennbar.
- <sup>26</sup> Maurer S. 25, l. Sp., oben, ab „Den Vorläufer der HARMONIKA ...“ bis S. 27, r. Sp., oben, „... Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ entspricht bei Auslassung und Vertauschung einiger Textabschnitte Roth S. 18-22; der Schlußpassus (Maurer S. 29, letzter Abschnitt) entspricht Roth S. 23.

Was den Gehalt dieser „Begriffsbestimmung“ angeht, so muß festgestellt werden, daß der hier erfolgte bloße Hinweis auf das erstmalige Auftauchen eines Begriffs noch bei weitem nicht dessen Bestimmung ist. Demnach ist das, was Maurer in der Überschrift als essentiellen Inhalt dieses Kapitels angekündigt hat, nirgends zu finden.

## Kapitel „Georg Joseph Vogler und das Klangideal an der Wende zum 19. Jahrhundert“ (S. 30-34)

Schon der Wortlaut der Kapitelüberschrift mag den fachkundigen Leser an einen Vortrag bzw. Aufsatz von Rudolf Sonner mit dem Titel „Georg Joseph Vogler und das Klangideal seiner Zeit“<sup>27</sup> erinnern, und tatsächlich ist Maurer als Plagiator mehrfach Sonner verpflichtet:

- Am Kapitelanfang hat Maurer die literarischen Zeugnisse, die erste Auskünfte über die durchschlagende Zunge enthalten, aus Sonners Aufsatz „Von der chinesischen Mundorgel zur Harmonika“ wiederum ohne Quellenangabe übernommen<sup>28</sup>, wobei Maurer sich mit den französischen Personennamen offenbar schwer tut, denn sie sind auffallend häufig entstellt<sup>29</sup>.
- Maurers biographische Ausführungen über Georg Joseph Vogler sind ein seitenlanges Plagiat des Textes von Sonner, wobei der Plagiator einige Abschnitte mitunter in eine andere Reihenfolge bringt, verschiedentlich kürzt und sprachlich bisweilen minimal umformt oder ganz wortgetreu abschreibt<sup>30</sup>.

Von fünf Textseiten stammt allenfalls eine halbe von Maurer selbst.

---

<sup>27</sup> Sonner hielt einen Vortrag gleichen Titels während der „Trossinger Musiktage“ im Jahre 1949.

Sonner, Rudolf: Georg Joseph Vogler und das Klangideal seiner Zeit, in: Schwingende Zungen, Trossingen 1956, S. 143-154.

<sup>28</sup> Maurer S. 30, l. Sp., unten, ab „Die erste abendländische Beschreibung ...“ bis S. 31, l. Sp., Mitte „... auch andere chinesische Musikinstrumente.“ entspricht Sonner S. 106-107, der Abschnitt über Hiller (Maurer S. 31, l. Sp.) entspricht Sonner S. 107.

<sup>29</sup> Maurer S. 30:

- Martin Mersenne statt Marin Mersenne
- Piére du Halde statt Père du Halde

Du Halde war Jesuit, und seine Zugehörigkeit zum geistlichen Stand wird mit der Bezeichnung „Père“ ausgedrückt. Keineswegs ist, wie es durch Maurers falsche Schreibweise nahegelegt wird, der Vorname Du Haldes „Pierre“, sondern „Jean-Baptiste“.

- Jean Jaques Rousseau statt Jean-Jacques Rousseau

Maurer S. 31:

- Abbè Roussier statt Abbé Roussier
- Abbè Vogler statt Abbé Vogler.

<sup>30</sup> Maurer S. 31, l. Sp., unten, ab „Georg Joseph Vogler wurde ...“ bis S. 34, r. Sp., vorletzter Abschnitt, also insgesamt fast vier Seiten, entspricht Sonner S. 143-153.

## Kapitel „Das Harmonium und die Experimentierfreudigkeit um 1800“ (S. 35-40)

Gleich zu Beginn legitimiert Maurer das Kapitel über das Harmonium durch den Hinweis auf „viele Berührungspunkte“ (S. 35) zwischen Akkordeon und Harmonium. Er kündigt „eine kurze Darstellung der Entwicklung des Harmoniums und vor allem seiner ‚experimentellen‘ Formen“ (S. 35) an. Tatsächlich aber beschreibt er die experimentellen *Vorformen* des Harmoniums ausführlich, wenn auch unsystematisch, indem er im wesentlichen Roth plagiiert<sup>31</sup>. Maurer handelt die für die Entwicklung des Harmoniums ausschlaggebenden Erfindungen viel zu kurz ab (z.B. die Erfindung des Harmoniums von Debain), er gibt sie ungenau wieder (z.B. die Erfindung der Perkussionsmechanik: „eine neue Art von Harmoniummechaniken“ [S. 39]) oder läßt sie ungenannt (z.B. die Erfindung der Doppelexpression von Mustel 1854). Den einzigen „Berührungspunkt“ zwischen Akkordeon und Harmonium, den Maurer thematisiert, ist die eher unwesentliche Tatsache, daß Vorformen des Harmoniums auch in denjenigen Städten hergestellt worden sind, „in denen wir auch ab 1830 Erzeugungsstätten für das Akkordeon finden“ (S. 35), wohingegen er wesentliche „Berührungspunkte“ wie das beiden Instrumenten gemeinsame Tonerzeugungsprinzip ebenso außer acht läßt wie die Möglichkeit, Harmoniumliteratur auf das Einzeltonakkordeon zu übertragen.

Bei der Einteilung der Harmoniumtypen unterscheidet Maurer Druckluft- und Saugluftharmonium auf Grund der jeweils spezifischen Richtung des Spielwindes, erwähnt aber nicht, daß der entscheidende Unterschied darin besteht, daß das Druckluftharmonium „expressiv“ spielbar ist, d.h. dem Akkordeon vergleichbare dynamische Möglichkeiten besitzt, und daß das Saugluftharmonium in der Regel nicht „expressiv“ gespielt werden kann, weil dessen Magazinbalg nur einen gleichmäßigen Spielwind zuläßt. Maurer unterläuft ein schwerer sachlicher Fehler, indem er schreibt:

„Schließlich konstruierte die Firma MASON & HAMLIN (Boston, USA) ein Normalharmonium.“ (S. 39)

Richtig ist, daß die Firma Mason & Hamlin seit 1854 Saugluftharmoniums gebaut hat. Das Normalharmonium ist ein Saugluftharmoniumtyp, dessen Disposition nach dem Beschluß der deutschen Harmoniumfabrikanten vom 11. Mai 1903 festgelegt wurde.

Maurer nennt als weiteren Unterschied zwischen Druckluft- und Saugluftharmonium die je nach Instrumententyp verschiedene „Teilung“, d.h. die Aufteilung des Harmoniummanuals in Diskant- und Baßspielhälfte, indem er Bie ohne nachprüfbare Quellenangabe zitiert. Aber auch dieser Unterschied ist für die Bewertung dieser beiden Instrumentengruppen ebenso unerheblich wie die Frage der Richtung des Spielwindes.

Völlig unverständlich ist es, daß Maurer das Kapitel mit der elektronischen Orgel beschließt, die das Harmonium abgelöst haben soll:

„Seit der Erfindung der HAMMOND-ORGEL hat die elektronische Orgel (E-Orgel) das Harmonium fast zur Gänze abgelöst.“ (S. 40)

Diese grobe Vereinfachung ist sachlich falsch, denn die Gründe für den Untergang des Harmoniums sind weitaus komplexer und vielschichtiger, als Maurer es den Leser glauben machen will. Seine Ausführungen über die elektronische Orgel treffen in diesem Zusammenhang keinesfalls für das Kunstharmonium zu, weil dessen künstlerisch wertvolle Onginalliteratur (z.B. Reger, Karg-Elert usw.) nicht auf der elektronischen Orgel gespielt wird.

Warum Maurer statt eines Harmoniums eine elektronische Orgel abbildet, ist in keiner Weise einzusehen und paßt allenfalls in eine Reklameschrift, nicht aber in ein Kapitel über das Harmonium, das zudem nur durch eine durch mittlerweile mehrfaches Kopieren qualitativ sehr

<sup>31</sup> Maurer S. 35, l. Sp., Mitte bis S. 37, r. Sp., oberste Zeile, also mehr als die Hälfte des Kapitels, entsprechen den Ausführungen Roths S. 23-26.



schlechte, verschwommene Abbildung einer Physharmonika (S. 37, Abb. 16)<sup>32</sup> repräsentiert wird. Die Physharmonika ist eine Vorform des Harmoniums, so daß dem Leser die Abbildung eines Harmoniums gänzlich vorenthalten wird.

---

<sup>32</sup> Zur Klärung des Bildnachweises: Maurer gibt in seinem Bildnachweis (S. 336) Monichon als Quelle an, dieser (Monichon, Pierre: *Petite histoire de l'accordéon*, Paris 1958, Abb. IV,4) die *Encyclopédie Lavignac*, die diese Abbildung schließlich aus Alphonse Mustels Buch „*L'orgue expressif ou Harmonium*“, Paris 1903, Bd. 1, S. 33, Abb. 8, haben muß, denn für dieses Buch wurde die Zeichnung eigens angefertigt und in erstklassiger Qualität abgedruckt.

## Kapitel „Die Concertina“ (S. 121-138)

Maurer faßt die gleichtönige englische Concertina (S. 122-130) und die wechseltönige deutsche Konzertina (S. 131-138) in einem Kapitel mit der Überschrift „Die Concertina“ zusammen. Dadurch entsteht eine Verwirrung der Begriffe, denn „Concertina“ wird als Oberbegriff für „Concertina“ und „Konzertina“ genommen. Anstatt die Gliederung nach instrumentenspezifischen Gesichtspunkten vorzunehmen, macht Maurer das unwesentliche Kriterium der Namensähnlichkeit von „Concertina“ und „Konzertina“ zur Grundlage für die Zuordnung beider Instrumente. Auf Grund der historischen Entwicklung von Konzertina und Bandonion und ihrer instrumentenspezifischen Ähnlichkeit – beide sind einzel- und wechseltönige Handbalginstrumente mit durchschlagenden Zungen und diatonisch angeordnetem Griffsystem<sup>33</sup> – ist es sinnvoll, die Konzertina nicht zusammen mit der Concertina, sondern mit dem Bandonion abzuhandeln.

Den weitaus größten Teil seiner Ausführungen über die englische Concertina hat Maurer wiederum bei anderen Autoren abgeschrieben, wobei er meist Howarths Aufsatz „Instrumente mit frei schwingenden Zungen“<sup>34</sup> plagiiert hat. Das übrige, abgesehen von dem wichtigen Berlioz-Zitat, das in diesem Zusammenhang richtigerweise erscheint, stammt von Roth<sup>35</sup> und von Carlin<sup>36</sup>.

Zudem zeichnet sich der Abschnitt über die englische Concertina durch eine überquellende Fülle von sachlich-inhaltlichen Fehlern aus, die Maurer dadurch unterlaufen, daß er selbst beim Plagiierten nachlässig abschreibt und ungeprüft Informationen zusammenträgt und kompiliert, wobei seine Inkompetenz nur zu deutlich wird.

Hier eine Zusammenstellung der Sachfehler:

- Maurer S. 122, l. Sp., oben:  
Indem er Gerbeth<sup>37</sup> plagiiert, bezeichnet Maurer Wheatstone als „Mitbegründer des Telegraphen“. Dies ist mißverständlich, denn Wheatstone ist nicht der Erfinder des Telegraphen, aber er ist der erste, der ein funktionstüchtiges Gerät für den praktischen Gebrauch hergestellt hat.

<sup>33</sup> Ausgenommen sind in dieser Entwicklungslinie später entstandene Instrumente wie beispielsweise das chromatische Bandonion System Kusserow.

<sup>34</sup> Howarth, James: Instrumente mit frei schwingenden Zungen, in: Baines, Anthony (Hrsg.): Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen, München 1962, S. 362-371.

• Maurer S. 122, l. Sp., ab „Das Symphonium ...“ bis S. 122, r. Sp. „... die chromatische Skala war auf beide Seiten aufgeteilt entspricht Howarth S. 367.

• Maurer S. 123, l. Sp., ab „Der erste namhafte Solist war Giulio REGONDI ...“ bis Ende des Abschnitts entspricht Howarth S. 367.

• Maurer S. 129, r. Sp., unten, ab „Vergrößerungen solcher Art ...“ bis S. 130, l. Sp., „... um dadurch einen durchdringenden Klang zu erzielen.“ entspricht Howarth S. 367. – Vgl. diesen Abschnitt bei Maurer mit dem zitierten Passus von Howarth in: Jacobs, Helmut C.: Die englische Concertina und ihre Zeit (2. Folge), in: Das Akkordeon, Nr. 8 (Dezember 1983) S. 12-13.

<sup>35</sup> • Maurer S. 129, r. Sp., der Abschnitt beginnend mit „Ein eifriger Förderer ...“ entspricht Roth S. 71, der nächste Abschnitt bei Maurer entspricht Roth S. 72.

• Maurer S. 130, l. Sp., ab „Die Duett-Concertina war achteckig ...“ bis S. 130, r. Sp., oben „... Geläufigkeitsübungen sind sehr vonnöten.“ entspricht Roth S. 72-73.

<sup>36</sup> Vgl. Maurer S. 122, r. Sp. unten, ab „Vorerst war der Gewinn ...“ bis S. 123, l. Sp., oben, „... mehr als 100 Fabrikationsstätten.“ und Maurer S. 123, l. Sp., Mitte, ab „Wheatstone engagierte ...“ bis Ende des Abschnitts mit Carlin S. 8. Maurers Aufzählung der Concertina-Schulen (S. 123-124) entspricht Carlin S. 61. Maurers Abb. 123-124, für die er keine Angaben im Bildnachweis (S. 336) gibt, sind aus Carlins Schule (S. 10-11), denn wie Carlin wird als Quellennachweis Regondis „New method for the concertina“ von 1857 angegeben. Doch dieses Diagramm ist in Regondis Schule nicht vorhanden.

Für die fotografischen Abbildungen der beiden Spielhälften der Concertina (S. 124-125) fehlen die Abbildungsnummerierungen und der Bildnachweis (S. 336). Die Bilder stammen von Carlin S. 7.

<sup>37</sup> Gerbeth S. 29.

- Maurer S. 122, l. Sp., oben:  
Die Erfindung des Symphoniums gelang Wheatstone nicht 1829, sondern bereits 1825. 1829 wurde das Symphonium erst patentiert<sup>38</sup>.

- Maurer S. 123 = Howarth S. 367:  
Ungeprüft übernimmt Maurer in seinem Plagiat des Howarth-Artikels die falsche Information, Regondi habe das Melophon von Jacquet gespielt. Dies trifft nicht zu, denn Regondi hat nachweislich nur die Gitarre und die Concertina gespielt. Dieser in der Forschungsliteratur häufig zu findende Fehler geht darauf zurück, daß die Concertina auf Regondis Konzertreisen in Europa als „Melophon“ bezeichnet wurde.

Daß Maurer sein eigenes Buch nur unzureichend kennt, wird offensichtlich, wenn es im Abschnitt über die deutsche Konzertina im Bericht einer Beurteilungskommission, die er zitiert, richtig heißt:

Bei der höchsten Vervollkommnung dieser Instrumente durch den Engländer WHEATSTONE, bei dem es zuerst als MELOPHON, später als Concertina erscheint ...“ (Maurer S. 133)

- Maurer S. 123 = Howarth S. 367:  
Maurer übernimmt von Howarth auch die unvollständige und daher mißverständliche Information, Regondi habe die Concertina „bereits 1846 auf einer Tournee durch Deutschland“ gespielt. Nachweislich aber unternahm Regondi 1846 schon seine *zweite* Konzertreise mit Gitarre und Concertina, die ihn nicht nur nach Deutschland, sondern auch in andere Länder Europas führte. Die *erste* Konzertreise durch Europa mit beiden Instrumenten war 1840/41<sup>39</sup>.

- Maurer S. 126 oben:  
Bei der deutschen Übersetzung des Chopin-Zitats unterlaufen Maurer einige sinnentstellende Fehler: nach seiner Übersetzung sollen auf einer „Art Accordion ... ohne Anstrengung die bekanntesten Melodien“ gespielt worden sein. In anderen deutschen Übersetzungen heißt es jedoch: „es seien ganz ernsthaft die fürchterlichsten Melodien“<sup>40</sup> gespielt worden.

Ein weiterer folgenschwerer Übersetzungsfehler Maurers zeigt sich im folgenden:

„Es scheint so, daß jedes dieser Geschöpfe losgeschraubt wäre.“

Richtig hingegen sind die Übersetzungen von Guttry

„Ich habe den Eindruck, als ob hier ein jedes Geschöpf einen Span im Kopf hätte.“<sup>41</sup>

und von Reich

„Es scheint mir, daß alle diese Geschöpfe nicht ganz richtig im Kopf sind.“<sup>42</sup>

Beide Übersetzungsfehler bringt Maurer in Beziehung zum geringen Gewicht der englischen Concertina, indem er schreibt, daß ein Vortrag auf diesem Instrument „den Eindruck des Loslösens erwecken“ müsse. Dies ist eine eindeutige Fehlinterpretation.

- Maurer S. 129, r. Sp.:  
Maurer verschreibt sich beim Plagieren des Textes von Roth, indem er von einem

<sup>38</sup> Vgl. Monichon, Pierre: Petite histoire de l'accordéon, Paris 1958, S. 38-39; Butler, Frank: The Concertina, New York 1976, S. 3 (Concertinaschule).

<sup>39</sup> Vgl. Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1869, S. 350-351; Radke, Hans: Regondi, Giulio, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 11, Kassel 1963, S. 142-143.

<sup>40</sup> Vgl. Guttry, A. von (Hrsg.): Chopin. Gesammelte Briefe, München 1928, S. 425; Reich, Willi (Hrsg.): Frédéric Chopin. Briefe und Dokumente, Zürich 1959, S. 299.

<sup>41</sup> Guttry S. 425.

<sup>42</sup> Reich S. 299.

*Sohn* Wheatstones, William, spricht. Bei Roth S. 72 ist aber von einem *Bruder* Wheatstones namens William die Rede.

- Maurer S. 130, r. Sp., oben:  
Maurer schreibt:

„Neben Regondi gab es natürlich eine Reihe anderer Solisten auf der Concertina, und einige davon erreichten weit über England hinausgehenden Ruhm.“

Die erste Hälfte des Satzes ist zutreffend, die zweite jedoch unbewiesen. Nur Regondi unternahm in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zwei große Konzertreisen außerhalb Englands, die ihm nachweislich einen fulminanten Erfolg einbrachten. Den Nachweis für den „weit über England hinausgehenden Ruhm“ anderer Interpreten bleibt Maurer schuldig.

- Maurer S. 129, r. Sp., Mitte:  
Maurer schreibt auch den Namen William Sterndale Bennets falsch von Roth S. 71 ab, denn er läßt den Nachnamen weg und gibt lediglich „William STERNDALE“ an.

Im folgenden eine Liste zur Ergänzung und Korrektur von Maurers Aufzählung der „markanten“ (S. 130) Concertinakompositionen:

- Moliques „Konzert g-Moll“ op. 46 ist im Hohner-Verlag als Leihmaterial zugänglich.
- Moliques „Sonata“ und „Flying leaves“ sind im ETA-Verlag erschienen.
- Maurer erwähnt bei den „Six characteristic pieces“ von Molique nicht die Ausgabe von Noth im Manuskripte-Archiv der Trossinger Bundesakademie.
- Maurers Angabe, Macfarren habe ein „Quintett für Concertina und Streichquartett“ geschrieben, ist falsch, denn Macfarren hat seine „Romance“ für die Besetzung Concertina, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß komponiert. In dieser Besetzung ist das Stück verschollen, und nur eine Bearbeitung des Komponisten für die Besetzung Concertina und Klavier ist als Druckausgabe erschienen und erhalten.
- Maurer schreibt, William Wallace habe eine „Sonata“ für die Concertina geschrieben und das Instrument auch in seiner Oper „Maritana“ eingesetzt. Für ersteres bleibt Maurer den Beweis schuldig, denn eine „Sonata“ ist bisher nur von Molique bekannt. Wallace hat die Concertina auch keineswegs in seiner Oper „Maritana“ eingesetzt. Dieser Fehler Maurers läßt sich wohl darauf zurückführen, daß er Roth S. 73 falsch gelesen hat, denn dieser schreibt, Wallace habe die Oper „Maritana“ komponiert, und dies ist zutreffend.
- Zu Maurers Behauptung  
„Weitere englische Komponisten haben Ecossaisen, Sonaten, Sonatinen, Suiten etc. komponiert.“ (S. 130)

sind gleich mehrere Richtigstellungen vonnöten:

- „Ecossaisen“ sind nur von Regondi bekannt, nämlich die „Petites fantaisies écossaises“ für Concertina und Klavier ad. lib.
- Weitere Sonaten außer derjenigen Moliques sind nicht bekannt.
- Sonatinen für die Concertina sind bisher nicht nachweisbar.
- Suiten sind ebenfalls nicht nachweisbar, es sei denn, Maurer meint mit „Suite“ im weitesten Sinne eine lose Folge von Einzelsätzen, was deutlich gemacht werden sollte.

Den Abschnitt über die deutsche Konzertina hat Maurer fast ausschließlich von Roth abgeschrieben<sup>43</sup>. Wiederum unterlaufen Maurer beim Plagiiere sinnentstellende Sachfehler:

- Maurer schreibt:

„Erst 1881 gab Oskar Franke die erste Ausgabe in ‚neuer‘ Notenschrift heraus.“  
(S. 136)

Bei Roth heißt es aber:

„Von einem alten Pionier der Konzertinamuskik, Oskar Franke ..., der über 45 Jahre Dirigent eines Konzertina-Vereins war, bekam ich einige Konzertinanoten aus seinem alten Bestand, u. a. einige, die er 1881 bei der Firma Uhlig in Chemnitz kaufte ...“ (S. 69)

Maurer macht also aus dem Notenkäufer Oskar Franke den Herausgeber der gekauften Noten und aus dem Jahr, in dem Franke diese Noten erworben hat, das Erscheinungsjahr derselben.

- Maurer druckt als seine Abbildung 130 ein Beispiel einer Griffschrift von Roth S. 69 ab, bezeichnet es aber in der Bildunterschrift als „Erste Griffschrift für die deutsche Konzertina“ (S. 136) und in seinem Haupttext als „Eine der ersten ...“ (S. 136). Dies trifft mit Sicherheit nicht zu, denn Roth führt dieses Beispiel als eines von vielen möglichen an und datiert es auf die Jahre 1880/82, also recht spät.
- Maurer gibt als Nachweis für seine Abbildung 128 Roth an. Diese Abbildung ist aber in Roths Buch nicht enthalten.

Am Schluß des Abschnitts über die deutsche Konzertina gerät Maurer wieder in eine verwickelte Begriffsverwirrung:

„Die Konzertina war im 19. Jh. auf dem Weg, als Musikinstrument anerkannt zu werden. Davon geben vor allem die Kompositionen von B. Molique (um 1853) Zeugnis. Auch in den Lexika des 19. Jh.s wird der Konzertina der Vorzug gegenüber dem Akkordeon gegeben. Das Bandonion hatte noch mehr Möglichkeiten, es wurde aber zum Spielen von Volksliedern verwendet ...“ (S. 138)

Maurer redet zunächst von der deutschen „Konzertina“, doch im folgenden Satz wird klar, daß er nicht die „Konzertina“, sondern die englische „Concertina“ meinen muß, für die Molique komponiert hat. Im letzten Abschnitt ist dann wieder unklar, ob Maurer die „Konzertina“ oder die „Concertina“ meint. Was dieser gesamte Abschnitt am Ende seiner von Roth plagiierten Ausführungen über die deutsche Konzertina für einen Sinn hat, bleibt unklar.

## Kapitel „Das Bandonion“ (S. 139-144)

<sup>43</sup> • Maurer S. 131, l. Sp., ab „Die deutsche Konzertina wurde 1834 ...“ bis r. Sp., Mitte „... denen er die G-Dur beifügte.“ entspricht Roth S. 63.  
• Maurer S. 131, r. Sp., ab „Ursprünglich waren die Konzertinas ...“ bis unten „Die Baßseite hatte einen Tonumfang von E bis fis“ entspricht Roth S. 65.  
• Maurer S. 131, r. Sp., unten, ab „Carl Friedrich UHLIG ...“ bis S. 134, l. Sp., oben „... daher auch höher im Preis ...“ entspricht Roth S. 67-68.  
• Maurer S. 134, l. Sp., oben, ab „Die Firma C. F. UHLIG ...“ bis zum Ende des Abschnitts entspricht Roth S. 67, jedoch formt Maurer Teile des bei Roth zitierten Berichts der Beurteilungskommission so um, daß sie zu seiner eigenen Formulierung werden.  
• Maurer S. 134, l. Sp., ab „Nach Erkenntnissen von Max Neubert ...“ bis r. Sp., „... die weiteren Töne sind höher oder tiefer angebracht.“ entspricht Roth S. 65.  
• Maurer S. 134, r. Sp., ab „Kurt Jobst ...“ bis S. 136, r. Sp., oben „... und war 7,5 kg schwer.“ entspricht Roth S. 65 und 67, wobei Maurer die Reihenfolge einzelner Textteile vertauscht.  
• Maurer S. 136, r. Sp., oben, ab „Die Konzertina wurde in Deutschland ...“ bis zum Ende der Seite entspricht Roth S. 69.

Auch den größten Teil seines Kapitels über das Bandonion hat Maurer von Roth plagiiert<sup>44</sup>. In dem kurzen Kapitel sind ihm wieder eine ganze Reihe schwerwiegender Fehler unterlaufen:

- Maurer schreibt:

„Die Modell-Vielfalt war jedoch so groß, daß 1921 der ‚Fachverband der Konzertina- und Bandonionbranche‘ empfahl, ein Einheitsbandonion zu entwickeln. 1925 wurde dann das 144tönige Einheitsbandonion geschaffen“.  
(S. 139).

Wiederum verfälscht Maurer den plagiierten Text, wobei ihm gleich mehrere Sachfehler unterlaufen: Nach Roth (S. 77-78) empfahl nicht der „Fachverband“, sondern Erich Schmid 1921 die Vereinigung von Konzertina und Bandonion. Erst 1924 empfahl eine Kommission des „Deutschen Konzertina- und Bandonion-Bundes“ nach Beratung mit dem „Fachverband der Konzertina- und Bandonion-Branche“ eine Einheitstabelle. Diese Empfehlung wurde angenommen und ein Prototyp vorgestellt.

- Maurer schreibt:

„Die Instrumentenmacher Julius Zademack ... und Fritz Micklitz entwickelten 1911 ein chromatisches Bandonion (siehe Abb. 136). ... Ernst Kusserow ... entwickelte gemeinsam mit Richard Micklitz, dem Sohn des vorgenannten, ein chromatisches Bandonion.“ (S. 139)

Nach Roth S. 85, den Maurer auch hier plagiiert, unternahm zuerst Julius Zademack 1903 den Versuch einer Quintanordnung für das Bandonion. 1911 griff Fritz Micklitz die Idee Zademacks auf und baute ein sogenanntes „Zademack-Micklitz-Bandonion“. Von der Kooperation beider, wie man nach Maurer annehmen muß, kann also nicht die Rede sein. Erst 1926 haben Richard Micklitz und Ernst Kusserow das chromatische Bandonion gebaut, das sie 1927 vorstellten.

- Die Abbildung 136 zeigt nicht, wie Maurer in der Bildunterschrift angibt, ein „Chromatisches Bandonion“ (S. 140), sondern ein (Piano-)Handharmonium, die „Hausorgel“ von Wiesner (München).
- Die fachliche Inkompetenz des Autors zeigt sich aber nicht nur darin, daß er beim Plagiierten des Textes von Roth die historische Entwicklung des chromatischen Bandonions falsch darstellt und das Handharmonium in Abb. 136 (S. 140) nicht als solches erkennt<sup>45</sup>. Durch den Hinweis „siehe Abb. 136 (S. 139)“ bringt er letztlich die *falsche* Darstellung mit der *falschen* Abbildung in einen *falschen* Sinnzusammenhang.

---

<sup>44</sup> • Maurer S. 139, l. Sp., oben, bis „... so daß er größere Modelle selbst baute.“ entspricht Roth S. 76.

• Maurer S. 139, l. Sp., unten, ab „Die Bandonionen wurden ...“ bis r. Sp., oben „... da die Haupttonarten G-, D-, A-, und F-Dur beisammenlagen.“ entspricht Roth S. 77-78.

• Maurer S. 139, r. Sp., Mitte, ab „Die Instrumentenmacher ...“ bis unten „... Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach.“ entspricht in gekürzter Form Roth S. 85-87.

<sup>45</sup> Daß Maurer tatsächlich nicht weiß, was ein Handharmonium ist, wird dadurch eindeutig klar, daß er „Handharmonium“ für eine Bezeichnung des Akkordeon hält: „Aus der Bibliographie der früheren Literatur für Akkordeon erkennen wir auch die verschiedenen Namen, die dem Instrument im Verlauf von 100 Jahren gegeben worden sind. ... Die Bezeichnung HANDHARMONIUM (F. M. Gerl, 1903) blieb ein Unikum.“ (S. 190-191).

## Zusammenfassung

Maurers unzureichende sprachliche Kompetenz offenbart sich in mehrfacher Hinsicht. Abgesehen von zahlreichen stilistischen Entgleisungen, die in dieser Rezension unberücksichtigt geblieben sind, vermag Maurer die Sachverhalte, die er behandelt, sprachlich nicht korrekt wiederzugeben. Schon die grundlegenden Begriffe (wie beispielsweise „Akkordeon“, „durchschlagende Zunge“ usw.) bleiben unklar, weil Maurer sie entweder überhaupt nicht oder völlig unzureichend definiert.

Daß Maurer andere Autoren, zudem noch in einem derartigen Umfang, plagiiert, ist die Hauptursache für die zahlreichen Unzulänglichkeiten, Widersprüche und zum Teil schwerwiegenden Fehler. Es lassen sich verschiedene Verfahrensweisen in den Textplagiaten Maurers feststellen. Er schreibt im genauen Wortlaut ab, kürzt oder ergänzt die Quellen, formt sie sprachlich geringfügig um, verdreht die Reihenfolge einzelner Textteile, stellt falsche Zusammenhänge her und verändert die Vorlage derart, daß daraus inhaltliche Fehler resultieren. Einige von Maurer plagiierte Quellen sind an sich schon im Sinne der wissenschaftlichen Nachprüfbarkeit unzureichend und enthalten sachliche Fehler, die Maurer ungeprüft übernimmt. Bedingt durch das Alter der Quellen entspricht der Text nicht dem aktuellen Forschungsstand.

Außer den Textplagiaten lassen sich Bildplagiate nachweisen, die teilweise die Originalabbildungen bis zur Unkenntlichkeit verfälschen. Maurer täuscht bewußt den Leser durch falsche Quellenangaben in seinem Bildnachweis.

Das Plagiat an sich ist eine unehrliche, urheberrechtlich unzulässige Form der Texterstellung. Durch diesen Diebstahl geistigen Eigentums werden zum einen die plagiierten Autoren geschädigt, zum anderen der Leser, dem der angebliche Autor Fremdes als Eigenes verkauft.

Die Kapitel sind nicht nach einer stringenten Systematik und logischen Struktur gegliedert. Wesentliches ist von Unwesentlichem nicht zu unterscheiden, da es gleichrangig im Haupttext erscheint, weniger Wichtiges rückt durch eine besonders umfangreiche Darstellung in den Vordergrund, während Wichtiges zu kurz abgehandelt wird. Dies ist begründet durch den jeweiligen Umfang des Quellenmaterials, das Maurer kompiliert. So läßt sich auch die Widersprüchlichkeit mancher Aussagen erklären, ebenso die für einen Sachtext unangemessene Aufeinanderfolge der verschiedensten Textsorten.

Es ist ein positiv zu bewertendes Vorhaben, dem Bedürfnis nach einem Standardwerk über das Akkordeon gerecht werden zu wollen, dieses jedoch lediglich kommerziell auszunutzen, ohne ihm im geringsten gerecht zu werden, wie Maurer es tut, ist ein Mißbrauch dieses Bedürfnisses. Dieses Buch ist kein Handbuch, sondern eine unsystematische Plagiatsammlung voller Fehler, die Maurer auch noch als „ein grundlegendes, wissenschaftliches Werk über das Akkordeon“ (S. 8) ausgibt. Von der Anschaffung des Buches wird unbedingt abgeraten. Auch den Kollegen- und Schülerkreis sollte man vor diesem Buch warnen.

## Summary

Maurer's lack of linguistic competence becomes evident in several places. Apart from many stylistic inconsistencies – which have not been taken into account in this review – Maurer is also not able to express his ideas in a linguistically correct form. The fundamental notions of Maurer's work (such as „accordion“, „free reed“) remain vague because he either does not define them at all or he does so in a completely insufficient way.

The many inadequacies, contradictions and often serious mistakes are due to the fact that Maurer plagiarizes, and, moreover, he does so to an enormous extent.

Different proceedings are to be seen in Maurer's plagiarism:

he copies the exact wording, he shortens or expands the original texts, slightly transforming the diction. He changes the sequence of some passages, establishes wrong contexts and alters the source to such a degree that the result is a distortion of facts. Some of the plagiarized texts are in themselves insufficient as to their scientific verifiability and contain mistakes which Maurer takes over, neither examining nor correcting them. Because of the age of the sources the text does not represent the current state of research.

In addition to the plagiarism of texts there are also plagiarisms of pictures that distort the originals, sometimes past recognition. Maurer deliberately deceives the reader with wrong indications in his list of references.

Plagiarism itself is a dishonest way of writing, inadmissible in copyright. On the one hand the so-called author harms the plagiarized authors, on the other hand the reader who considers the plagiarized ideas to be the author's property.

The chapters are not systematically and logically structured: essential and unessential parts cannot be distinguished from each other.

The project itself should be appreciated, i.e. the wish to write a standard work about the accordion. However, Maurer exploits the demand for such a standard work only to satisfy his commercial interests instead of supplying this demand.

This book is not a book of reference, but an unsystematical collection of plagiarisms, full of mistakes, a book Maurer even makes us believe to be a fundamental scientific work about the accordion.