

Forum **M**usikbibliothek

1 / 2014

35. Jahrgang

Forum Musikbibliothek
Beiträge und Informationen
aus der musikbibliothekarischen Praxis
Herausgegeben von der AIBM/Gruppe
Bundesrepublik Deutschland e. V.

Redaktion Dr. Renate Hüsken, Frankfurt a. M.
E-Mail fm_redaktion@aibm.info

Schriftleitung Jürgen Diet
(kommissarisch) c/o Bayerische Staatsbibliothek
Musikabteilung
Ludwigstr. 16
D-80539 München

Fon +49 (0) 89 28638-2768
Fax +49 (0) 89 28638-2479
E-Mail fm_schriftleitung@aibm.info

Rezensionen Marina Gordienko
E-Mail fm_rezensionen@aibm.info

Internet www.aibm.info/publikationen/forum-musikbibliothek/
Dort auch Redaktionsschlüsse und Richtlinien
zur Manuskriptgestaltung.

Beirat Susanne Frintrop, München
Marina Gordienko, Berlin
Cornelia Grüneisen, Frankfurt a. M.
Kristina Richts, Detmold
Torsten Senkbeil, Lübeck
Cordula Werbelow, Berlin
Kathrin Winter, Mannheim

Erscheinungsweise Jährlich 3 Hefte (März, Juli, November)

Bezugsbedingungen *Abonnementpreis Deutschland*
FM: 43,- EUR Jahresabonnement inkl. Versand
Abonnementpreis Ausland
FM: 51,- EUR Jahresabonnement inkl. Versand

Verlag ortus musikverlag Krüger & Schwinger OHG
D-15848 Beeskow, Rathenastr. 11
Büro Berlin: D-10119 Berlin, Gipsstr. 11
Fon/Fax +49 (0) 30 472 03 09
E-Mail ortus@t-online.de
Internet www.ortus.de

Gestaltung Nach Entwürfen von Hans-Joachim Petzak,
visuelle kommunikation, Berlin
Satz und Layout: ortus musikverlag
Druck Printmanufaktur Dassow
Schrift Rotis 10/12,5 pt
Papier SoporSet Premium Offset 80g/m²

ISSN 0173-5187

Bitte richten Sie Ihre Briefe und
Anfragen ausschließlich an die Schrift-
leitung, nicht an den Verlag!
Unverlangt zugesandte Rezensions-
exemplare können leider nicht zurück-
geschickt werden.

Alle in Forum Musikbibliothek veröf-
fentlichten Texte stellen die Meinungen
der Verfasser, nicht unbedingt die der
Redaktion dar. Nachdruck oder Ver-
öffentlichung in elektronischer Form,
auch auszugsweise, nur mit schrift-
licher Genehmigung der Redaktion.

**Liebe Leserinnen und
Leser, liebe Kolleginnen
und Kollegen,**

schnelle und einfache Zugriffsmöglichkeiten auf Noten durch Internet-Portale sind aus dem praktischen Arbeitsalltag in einer Orchesterbibliothek kaum noch wegzudenken, sei es zur schnellen Information über eine Orchesterbesetzung, zur Bestimmung des Tonumfangs einer Gesangspartie oder zur kurzfristigen Beschaffung von Ersatz für eine plötzlich verschollene Orchesterstimme und damit vielleicht sogar zur „Rettung“ einer abendlichen Opernvorstellung! In seinem Beitrag „Zwischen Notendruck und Notenausdruck“ überprüft Hanno Koloska einige solcher Download-Portale auf ihre Verfügbarkeit am Beispiel ausgewählter Musikstücke und zieht Vergleiche zum traditionellen Notenhandel. Im Rahmen der in letzter Zeit viel diskutierten Thematik der Zukunft des Notendrucks steht bei diesem Text nun die Frage nach der Leistungsfähigkeit der Online-Portale im Mittelpunkt.

Des Weiteren stellen in dieser Ausgabe Stephan Schulmeister und Margot Wallscheid das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ) vor und geben einen Überblick über die verschiedenen Arbeitsbereiche dieser zentralen Informationseinrichtung rund um das Musikleben in Deutschland. Vielseitigen Einblick in die Musikkultur Lateinamerikas, Spaniens und Portugals vermittelt in Berlin die Phonotheek des Ibero-Amerikanischen Instituts, über die Gregor Wolff berichtet. Eine ganz andere musikalische Sammlung stellt Reiner Nägele aus München vor: Die Bestände des Musikarchivs der Münchner Theatinerkirche St. Kajetan und damit circa 900 sakrale Musikhandschriften sind 2013 in den Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek übernommen worden. Zu einer Ausstellung über Richard Strauss aus Anlass seines 150. Geburtstags laden Ann Kersting-Meuleman und Friederike Wißmann im Juni 2014 in die Oper Frankfurt ein. Hier sollen vor allem die Widersprüche im Werk und Leben des Komponisten dargestellt werden – eine Zusammenarbeit des Musikwissenschaftlichen Instituts und der Universitätsbibliothek Frankfurt. Der Praxis der Erschließung von Musikhandschriften als Sonderfall bei der Nachlasserschließung widmet sich Katharina Talkner in ihrem Beitrag und unterbreitet ein Modell für eine zeitgemäße Vorgehensweise beim Erschließen der Musikalien. Außerdem berichtet Helene Dorfner von der AIBM-Jahrestagung vergangenen September in Berlin, die nicht nur durch die große Teilnehmerzahl, die umfangreiche Tagungsmappe und das runde AIBM-Jubiläum eine Tagung der Superlative war.

Abschließend zu meiner Person: Ich bin seit Kurzem Mitglied im Beirat von Forum Musikbibliothek, bin Orchesterdisponentin und Leiterin der Notenbibliothek der Oper Frankfurt und vertrete nun die Gruppe der Orchesterbibliotheken in diesem Gremium. Mit der ersten Ausgabe für 2014 wünsche ich eine vielseitige und anregende Lektüre!

Cornelia Grüneisen



Spektrum	7	Stephan Schulmeister und Margot Wallscheid: Spiegel des Musiklebens – Das Deutsche Musikinformationszentrum
	12	Hanno Koloska: Zwischen Notendruck und Notenausdruck. Wie leistungsfähig sind Downloadportale für Noten?
	17	Gregor Wolff: Das akustische Gedächtnis Lateinamerikas. Die Phonotheke des Ibero-Amerikanischen Instituts und die Sammlung Egon Ludwig
	22	Reiner Nägele: Allen modernistischen Anfeindungen trotzend. Die Bayerische Staatsbibliothek übernimmt Musikhandschriften der Theatinerkirche St. Kajetan
	26	Ann Kersting-Meuleman und Friederike Wißmann: Richard Strauss – (K)ein Heldenleben?
	32	Katharina Talkner: Musiknachlasserschließung im Netz(werk)
<hr/>		
AIBM-Forum	39	Berlin Calling – Die Jahrestagung der AIBM Deutschland 2013 (H. Dorfner)
<hr/>		
Rundblick	42	Berlin: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ – Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin. Ausstellung der Staatsbibliothek (M. Rebmann)
	44	Dresden: XVI. Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber (I. Tentler)
	46	Dublin: Verschollenes lutherisches Gesangbuch aus dem Jahr 1524 entdeckt (H. Lauterwasser)
	48	Frankfurt: Bericht zum Telemann-Workshop 2013 (L. Sonnabend)
	50	Leipzig: Neue Online Bach-Bibliographie für die weltweite Forschungsgemeinde (K. Funk-Kunath)
	51	München: Neue Laufzeitfestsetzung für das Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Arbeitsgruppe Deutschland, und das Répertoire International d'Iconographie Musicale (RiDIM) (H. Lauterwasser)
	53	Paderborn: Bericht über die Edirom Summer School 2013 (K. Richts)
	55	Stuttgart: Zusatzausbildung „Musikinformationsmanagement“ an der Hochschule der Medien
	56	Wolfsburg: Offenes Singen in der Musikbibliothek (J. Slembeck)
<hr/>		
Tagungen	57	
<hr/>		
Rezensionen	58	Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Hrsg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer (M. Bärwald)
	59	Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Freia Hoffmann und Volker Timmermann (I. Allihn)

- 61 Miriam Noa: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert (B. Wiermann)
- 64 Andreas Holzer und Tatjana Marković: Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession (F. Hoffmann)
- 66 Martin Geck: Johannes Brahms (K. Bujara)
- 68 Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann: Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner (E. Pütz)
- 69 Christian Thorau: Vom Klang zur Metapher – Perspektiven der musikalischen Analyse (P. Sühning)
- 72 Dieter Borchmeyer: Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit; Sven Oliver Müller: Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe (K. Bujara)
- 75 Das Wagner-Lexikon. Hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen (L. Steinbach)
- 76 Jean-Michel Nectoux: Fauré. Seine Musik. Sein Leben. „Die Stimmen des Clair-obscur“ (C. Niebel)
- 78 Ich will Musik neu erzählen. René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold (C. Niebel)
- 79 Jens Rosteck: Édith Piaf. Hymne an das Leben (I. Allihn)

Stephan Schulmeister und
Margot Wallscheid
**Spiegel des Musiklebens – Das
Deutsche Musikinformationszentrum**

Nach wie vor gilt Deutschland, auch in der Wahrnehmung des Auslands, als ein „Land der Musik“. Es gibt kaum einen Bereich, der den Reichtum unseres Landes so charakterisiert wie die kulturelle Vielfalt, und hier besonders die sich immer weiter ausdifferenzierenden Entwicklungen der Musik und des Musiklebens. Mit mehr als 130 öffentlich finanzierten Sinfonie- und Kammerorchestern, über 80 professionellen Musiktheatern, rund 500 regelmäßig stattfindenden Musikfestspielen und -festivals, Tausenden von Laien- und semiprofessionellen Ensembles sowie einem dichten Netz musikalischer Bildungs- und Ausbildungsstätten, Archive und Forschungsinstitute ist das Musikleben in Deutschland durch eine außergewöhnliche Dichte und Vielfalt an Einrichtungen geprägt. Sie stehen für ein großes musikalisches Erbe und eine lebendige, von unterschiedlichsten Traditionen und Stilrichtungen geprägte aktuelle Musikszene, in der sich Musikkulturen in großer Vielschichtigkeit entwickeln und entfalten.

Um die Entwicklungen dieses mit gesellschaftlichen und ökonomischen Aspekten eng verflochtenen Teilbereichs unseres kulturellen Lebens zu dokumentieren und die seit Jahrhunderten gewachsene, mitunter nur schwer überschaubare und in jeder Hinsicht vielfältige Infrastruktur des Musiklebens systematisch aufzubereiten und zu vermitteln, ist im Jahr 1998 das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ) eröffnet worden. Das Informationsspektrum des MIZ ist dementsprechend breit angelegt und reicht von der musikalischen Bildung und Ausbildung über das Laienmusizieren, die professionelle Musikausübung und das Veranstaltungswesen bis zu den Medien und der Musikwirtschaft.

Als Teil eines umfassenden Netzwerks steht das MIZ in intensivem Dialog mit zahlreichen Einrich-

tungen und Initiativen des Musiklebens, darunter Musikedokumentationsstellen und -archive ebenso wie Verbände, Bildungs- und Ausbildungsstätten, Forschungsinstitute und Medieninstitutionen. Auf dieser Basis bündelt das Zentrum Informationen der lokalen, regionalen und überregionalen Ebene und vernetzt Einrichtungen aus allen Bereichen der Musikkultur. Es nutzt dabei die in Jahrzehnten aufgebaute Infrastruktur und die Verbindungen des Deutschen Musikrats, unter dessen Dach das Musikinformationszentrum angesiedelt ist, und baut auf der bisher geleisteten Informationsarbeit des Verbands und seiner Einrichtungen auf. Dieser kooperative Ansatz findet seinen Ausdruck auch in der Zusammensetzung des Beirats, der Vertreter wichtiger deutscher Musikarchive und Dokumentationsstellen sowie weitere Fachexperten in die Arbeit des Zentrums einbindet.

Das MIZ versteht sich als offene, für jedermann zugängliche Informations- und Serviceeinrichtung. Es wendet sich an Fachkreise, Kulturinstitutionen und kulturpolitische Gremien ebenso wie an Musikamateure und die musikinteressierte Öffentlichkeit.

Nachfolgend soll ein Überblick über die aktuellen Informationsangebote des MIZ gegeben werden:

Datenbanken zur Infrastruktur des Musiklebens

In seinen Datenbanken zur Infrastruktur des Musiklebens stellt das MIZ Informationen zu über 10.000 Institutionen und Einrichtungen unserer Musikkultur bereit. Unter definierten Kriterien und mit dem Ziel einer möglichst vollständigen Dokumentation der einzelnen Bereiche bietet das Informationssystem des MIZ systematisch gegliederte Darstellungen, u. a. zu musikalischen Bildungs- und Ausbildungsstätten, Orchestern und Musiktheatern, Musikfestivals, Förderungseinrichtungen und -maßnahmen, Stiftungen und Verbänden, Dokumentations- und Forschungsstätten

sowie Wirtschaftsunternehmen und Presseorganen. Entsprechend der föderativen Struktur der Bundesrepublik Deutschland erlaubt das System auch mehrdimensionale Recherchemöglichkeiten, beispielsweise nach Bundesländern, nach Orten oder unter systematischen Aspekten. Die Einträge werden fortlaufend aktualisiert und umfassen Informationen über Aufgaben und Tätigkeit der jeweiligen Einrichtung sowie Arbeitsergebnisse, Leitungsstrukturen und Kommunikationsverbindungen.

Musikatlas: Topografie des Musiklebens

Aufgrund der Fülle seines Datenmaterials hat das MIZ den Anspruch, fortlaufend innovative Formen der Informationsvermittlung zu entwickeln. So werden in einer Serie topografischer Darstellungen Adressdaten mit statistischen Kennzahlen verknüpft. Dabei entstehen aussagekräftige Karten, die die Infrastruktur des Musiklebens erstmals auch visuell veranschaulichen. Die topografische Darstellung der öffentlichen Musikschulen zeigt beispielsweise die Verteilung der Musikschulen mit ihren jeweiligen Standorten und Schülerzahlen über das Bundesgebiet und die einzelnen Bundesländer, während die Karte der Kulturorchester (Abb. 1) die Entwicklung der Orchesterlandschaft mit ihren strukturellen Veränderungen spiegelt. Weitere Darstellungen widmen sich u. a. den Musikbibliotheken, den Musiktheatern oder den Betrieben des Musikinstrumentenbaus. Wie alle Informationsbereiche des MIZ werden auch die Karten regelmäßig aktualisiert – fortlaufend kommen neue hinzu.

Das musikstatistische Datenprogramm des MIZ

Das Musikleben in Deutschland hat in den vergangenen Jahren einen grundlegenden Strukturwandel erfahren, der vom musikalischen Bildungssystem bis zur Musikwirtschaft

reicht. Gravierende Einschnitte zeigten sich u. a. in der Orchesterlandschaft, in der es nach der Wiedervereinigung zu zahlreichen Auflösungen und Fusionen kam, während gleichzeitig freie Organisationsformen wie z. B. Musikfeste und Festivals boomten. Wurden Anfang der 1990er-Jahre noch rund 140 regelmäßig veranstaltete Festivals mit überregionaler Ausstrahlung gezählt, so sind es heute über 500.

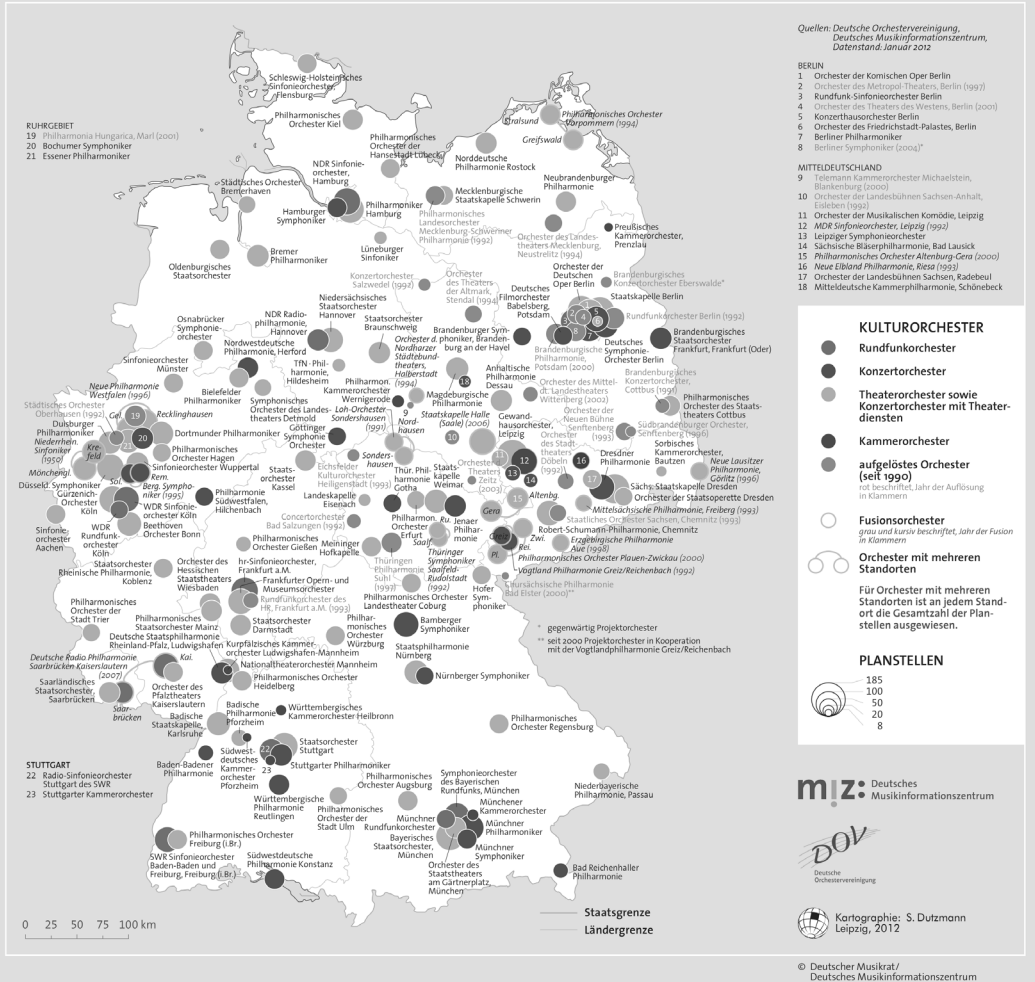
Mit seiner Sammlung musikstatistischer Daten beobachtet das MIZ Entwicklungen und Trends in allen Bereichen des Musiklebens: vom Engagement der Bevölkerung im Bereich des Laienmusizierens über die Musikausgaben der öffentlichen Hand bis zu aktuellen Branchenentwicklungen in der Musikwirtschaft. Als empirische Grundlage für die politische Diskussion und Meinungsbildung ebenso wie für die Musikforschung exzerpiert und verarbeitet das MIZ musikbezogene Daten verschiedenster Statistikproduzenten – darunter das Statistische Bundesamt, die Bundesagentur für Arbeit, die Kultusministerkonferenz, der Deutsche Städtetag, Berufs-, Wirtschafts- und Fachverbände, Medienanstalten wie die ARD und das ZDF sowie private Forschungsinstitute. Ergänzend führt das MIZ auch eigene Erhebungen durch. Mit der spartenbezogenen Auswertung und kritischen Kommentierung der Daten trägt das MIZ zur Diskussion und Weiterentwicklung kulturstatistischer Datengrundlagen bei, die auf Bundesebene ebenso wie von Seiten einzelner Fachverbände gefordert wird.

Fachbeiträge zum Musikleben

Die musikstatistische Datensammlung wie auch die zuvor genannten Informationsangebote des MIZ sind eine Grundlage für die Fachbeiträge des MIZ, die auf der Basis empirisch-statistischen Datenmaterials zentrale Bereiche des Musiklebens im Überblick darstellen. Das MIZ informiert damit über ein Themenspektrum, das von der Musik in der allgemein bildenden Schule bis zur Musikwirtschaft, von der Förderung des Laienmusizierens

Öffentlich finanzierte Orchester 2012

Strukturelle Entwicklungen seit 1990



1: Kulturochester

© Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum

bis zum Strukturwandel der Orchesterlandschaft und von der Reform der Musikausbildung bis zum Stellenwert der Musik im Rundfunk reicht. Die Beiträge vermitteln Einblicke in Inhalte und Strukturen der jeweiligen Fachgebiete, dokumentieren Entwicklungen und aktuelle Tendenzen, präsentieren Zahlen und Fakten und geben so ein umfassendes Bild des Musiklebens.

Themenportale zum Musikleben

Fachinformationen verschiedenster Art bündelt das MIZ in seinen „Themenportalen zum Musikleben“. Neben Basisdaten zur Infrastruktur zentraler Aktionsfelder des Musiklebens vermitteln die Themenportale umfangreiche Hintergrundinformationen, beispielsweise in einführenden Fachbeiträgen, präsentieren kulturpolitische Dokumente und Stellungnahmen und stellen Daten und Fakten, aktuelle Nachrichten sowie weiterführende Literatur

zur Verfügung. Sie vernetzen empirische Studien und Untersuchungen, Kleine und Große Anfragen zu musikrelevanten Themen der Kulturpolitik aus dem Deutschen Bundestag und den Landtagen, Stellungnahmen von Fachorganisationen und Verbänden, musikstatistische Zeitreihen und aktuelle Fachpublikationen.

Ausschreibungen, Festivals und Kongresse

Ob für Studierende, Profis oder Amateurmusiker: Wettbewerbe, Preise und Stipendien können wesentlichen Einfluss auf Karrierechancen und die Entwicklung des künstlerischen Schaffens haben. Der Ausschreibungskalender des MIZ ermöglicht die zielgenaue Recherche nach nationalen und internationalen Ausschreibungen im Musikbereich. In 17 verschiedenen Kategorien können Bewerbungsschlüsse und Durchführungszeiträume verschiedenster Förderungsmöglichkeiten durchsucht werden – von einzelnen Instrumentengattungen und Gesang über Komposition und Dirigieren bis hin zur populären Musik. Über den Festivalkalender des MIZ sind regelmäßig stattfindende Festivals recherchierbar. Das Angebot informiert nicht nur über Termine, Mottos und Themenschwerpunkte der einzelnen Veranstaltungen, sondern erlaubt auch die Eingrenzung auf bestimmte Regionen und Musikgenres. Wer dagegen an Kongressen und Tagungen aus dem Musikbereich interessiert ist, findet im Kongresskalender des MIZ relevante Informationen.

Musikalische Fort- und Weiterbildung

Jährlich werden in Deutschland Tausende Fort- und Weiterbildungsveranstaltungen zu allen Facetten der Musik und des Musiklebens durchgeführt, von Lehrgängen für Leiter von Laiensembles über Meisterkurse und musikpädagogische Fortbildungen bis zu Praxisworkshops in den Bereichen Medien und Musikwirtschaft. Um der

wachsenden Bedeutung des lebenslangen Lernens ebenso wie dem großen Bedarf und der Nachfrage nach entsprechenden Angeboten gerecht zu werden, hat das MIZ in Zusammenarbeit mit den Trägern der musikalischen Fort- und Weiterbildung in Deutschland ein Informationssystem aufgebaut, das überregional ausgeschriebene Kongresse, Kurse und Weiterbildungsangebote zusammenführt, systematisch aufbereitet und unter verschiedenen Gesichtspunkten verfügbar macht. Das System informiert über jährlich mehr als 2.000 Veranstaltungen von Bundes- und Landesakademien, Hochschulen, Fachakademien, Konservatorien, Fachverbänden und freien Veranstaltern, die sich an Zielgruppen mit unterschiedlicher musikalischer Vorbildung und verschiedenen Ausbildungsinteressen richten. Für die gezielte Recherche stehen den Benutzern vielfältige Suchoptionen – u. a. nach inhaltlichen Kriterien, nach Terminen oder Veranstaltungsorten – zur Verfügung.

Die individuellen Serviceangebote des MIZ

Auf der Basis seiner eigenen Informationssammlungen und im Verbund mit seinen Partnern beantwortet das MIZ pro Jahr rund 1.000 Anfragen aus allen Bereichen der Musik und des Musiklebens. Das Fragenspektrum ist dabei außerordentlich weit gefächert, und oft haben die Anfragenden bereits eine Vielzahl anderer Quellen ausgeschöpft. Besondere Schwerpunkte liegen in den Bereichen Musikalische Bildung und Ausbildung, Musikberufe und Arbeitsmarkt, Musikschaffen und Musikaufführung sowie Musikförderung und Musikwirtschaft. Stark nachgefragt werden auch musikstatistische Informationen, beispielsweise über Besucher von Konzert- und Opernveranstaltungen, über Orchester, Chöre, Musizierende im Laienbereich, zu Musikpräferenzen, zur schulischen und außerschulischen Musikerziehung sowie zur staatlichen und privaten Musikförderung. Die meisten Anfragen kommen aus dem professionellen Bereich, von Komponisten, Interpreten und

Ensembles sowie von Musikpädagogen und -wissenschaftlern. Zusammen macht diese Gruppe 50 Prozent aller Anfragenden aus. Etwa ein Viertel der Anfragen wird von Kulturinstitutionen, Verbänden, Vereinen und Behörden an das MIZ herangetragen, gefolgt von Laienmusikern und Musikliebhabern. Über 20 Prozent der Anfragen kommen aus dem Ausland.

Internationale Arbeit

Auf internationaler Ebene bestehen bereits seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Musikinformationszentren, die auf unterschiedliche Weise und mit je eigenen Schwerpunkten über das Musikleben ihres Landes informieren. Die Aufgaben und Arbeitsgebiete dieser Zentren reichen von der Dokumentation und Förderung zeitgenössischer Musik über die Arbeit in den Bereichen Jazz und Populärmusik bis zur Vermittlung breit angelegter Informationen über das Musikleben der jeweiligen Länder. Über 40 Musikinformationszentren, darunter Österreich, Frankreich, Schweden und Großbritannien ebenso wie Australien, die Vereinigten Staaten und Kanada, haben sich in der IAMIC, der International Association of Music Information Centres, zusammengeschlossen, um den internationalen Austausch und die Lösung gemeinsam interessierender Fragen zu fördern. Das MIZ, seit seiner Gründung Mitglied der IAMIC, registriert von internationaler Seite einen hohen Informationsbedarf über das Musikleben in Deutschland. Angesichts der Vielfalt und Komplexität des deutschen Musiklebens und seiner im internationalen Vergleich gut ausgebauten Infrastruktur richten sich die Erwartungen sowohl auf die Breite des Informationsangebots als auch auf die Erschließung spezieller Themenfelder. Umgekehrt bietet der Austausch der Musikinformationszentren untereinander für das MIZ einen unmittelbaren Zugang zum Musikgeschehen anderer Länder. Die internationale Zusammenarbeit eröffnet hier Chancen der Vernetzung und Kooperation, die die Möglich-

keiten einzelner Zentren weit überschreiten, für gemeinsame Projekte jedoch vielversprechende Perspektiven bieten.

Vor dem Hintergrund seiner internationalen Aktivitäten und des hohen Bedarfs des Auslands an Fachinformationen über das Musikleben in Deutschland hat das MIZ im Jahr 2010 mit seiner Publikation *Musical Life in Germany* (Abb. 2) erstmals ein englischsprachiges Informationsmedium vorgelegt. Das Kompendium, das durch eine Sonderfinanzierung des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ermöglicht wurde, umfasst 15 Fachbeiträge, die das gesamte Spektrum des Musiklebens abdecken. Der Inhalt der Publikation ist auch online verfügbar unter www.miz.org/musical-life-in-germany. Die Internetpräsentation umfasst den Volltext der einzelnen Beiträge sowie sämtliche Statistiken und topografischen Darstellungen. Außerdem werden in einer eigenen Rubrik Adressdaten der Institutionen mit den Datenbanken des MIZ verknüpft, sodass der volle Zugriff auf die einzelnen Einrichtungen mit der Darstellung ihrer Aufgaben, Leitungsstrukturen und Arbeitsergebnisse möglich wird.

Stephan Schulmeister ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Deutschen Musikinformationszentrum, das von Margot Wallscheid geleitet wird.



2: Die Publikation *Musical Life in Germany*
© Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum

Hanno Koloska

Zwischen Notendruck und Notenausdruck. Wie leistungsfähig sind Downloadportale für Noten?

„Jegliche Alltagserfahrung heute und damals scheint dafür zu sprechen, dass Menschen ein ‚natürliches‘ Bedürfnis haben, Musik zu hören und auszuüben.“/1/

Dieses Bedürfnis führte in der europäischen Tradition zur Entwicklung der Notenschrift und zum Musizieren nach Noten, mithin also zu einem Bedarf an geschriebenem oder gedrucktem Notentext. Durch die technische Entwicklung auf dem Gebiet der Hard- und Software (Scanner, MIDI-Interfaces, OCR-Reader für Notentext und Notensatzprogramme) besteht nun seit einiger Zeit die Möglichkeit, Musikalien in digitaler Form anzubieten. Das können zum einen gescannte Faksimiles, zum anderen digital generierte music files sein. Letztere eignen sich dazu, sie zu manipulieren und zu verändern „in ways that their virtual and hard-copy counterparts never could.“/2/ Die Produkte können direkt auf dem eigenen Bildschirm angezeigt und vom eigenen Drucker „materialisiert“ werden; die Gebundenheit von Musikalien an physische Orte (wie Bibliotheken oder den Musikalienhandel) scheint obsolet. Diese Veränderungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten, aber vor allem die sofortige Verfügbarkeit lassen Download-Portale für Notensuchende attraktiv erscheinen./3/ Nachgegangen wird hier der Frage, ob solche Portale im Hinblick auf die Verfügbarkeit von Notentext ein vollwertiges Äquivalent zum traditionellen Notentext darstellen.

Betrachtet man das Angebot von digital verfügbaren Notendruckern der „klassischen Musik“/4/ – wobei hier genauer von Notenabbildungen gesprochen werden müsste, denn es handelt sich um auf einem Computerbildschirm dargestellte Images –, so drängt sich unweigerlich der Vergleich zum jahrhundertealten traditionellen Notendruck

auf. Noten wurden in der Hauptsache gekauft, geliehen, abgeschrieben oder kopiert, um sie aufzuführen. Nicht anders verhält es sich mit digital zur Verfügung stehenden Noten. Zumindest aus der Perspektive des Musizierenden hat sich an den Kriterien, die eine Eignung des Materials zum praktischen Gebrauch beschreiben, nichts geändert. Von entscheidender Bedeutung dabei ist der Notensatz, der eine schnelle optische Erfassung sämtlicher Spielanweisungen ermöglichen und praktikable Wendestellen vorsehen sollte; ferner die Stabilität des Materials, die eine vielfache Inanspruchnahme des Notentextes zu Übe- und Aufführungszwecken garantieren muss, sowie die Dauerhaftigkeit des Materials: Einmal investierte Zeit in Beherrschung und Interpretation des Textes soll nicht verloren sein./5/ Mag es auch vorstellbar erscheinen, dass in absehbarer Zeit Bildschirme das Notenpult ersetzen, passt diese Vorstellung jedoch nicht zur derzeitig gelebten Aura klassischer Konzerte. Im öffentlichen Musikleben – wie auch in der musikpraktischen Ausbildung in Hoch- und Musikschulen – liegt der Schwerpunkt auf Werken vergangener Epochen. So hat sich eine sehr traditionalistische Haltung zu klassischer Musik und ihrer Verkörperung, sei es in den Umständen des Erklings, sei es bezogen auf ihre physische Repräsentanz, herausgebildet./6/ Dies führt zu dem Schluss, dass auch digitale Noteneditionen daran gemessen werden müssen, wie sie sich ausgedruckt für den praktischen Gebrauch eignen.

Notendrucke stellten in den letzten Jahrhunderten stets Verlagsprodukte dar, auch dies hat sich geändert. Mit Steen Kaargaard Nielsen ließe sich folgern, dass nun Musikalien dem alleinigen Griff der Musikindustrie entzogen und zu einem wahrhaft demokratischen Phänomen wurden, „driven by music lovers world-wide, willing to share freely what should have remained a common good in the first place.“/7/ Das Spannungsfeld liegt dabei zwischen legal und illegal, gemeinfreien und urheberrechtlich geschützten Werken, zwischen gescannten Verlagsdrucken und selbst erstelltem Notensatz. Das Kopieren und Zugänglichmachen

von geschützten Noten gehört im Urheberrecht zu den am strengsten regulierten Tatbeständen. Nur wenige Ausnahmen sind zugelassen./8/ Jedoch noch ein weiterer Punkt erheischt Aufmerksamkeit: Wenn hinter einer Notenausgabe kein Verlag mehr steht, wie verlässlich ist dann der Inhalt der digitalen Notenabbildungen? Da in vielen Fällen Scans von älteren Verlagsausgaben eingestellt werden, darf weiterführend gefragt werden, ob die musizierende Öffentlichkeit, die sich älterer Auflagen bedient, einer „veralteten“ Interpretation verhaftet/9/ bleibt und die Ergebnisse neuerer Forschung keinen Wirkungskreis finden./10/

In die vorliegende Betrachtung verschiedener Portale wurden mit „notafina“ und „sheetmusicplus“ zwei kommerzielle Anbieter, mit „free-scores“ und „musopen“ zwei Portale mit Gratis-Downloads und mit „musicalion“ eine Download-Bibliothek einbezogen. Für die Auswahl der untersuchten Download-Portale waren zwei Aspekte zentral: das Urheberrecht und eine Mindestanzahl an angebotenen Dateien. Als Minimum wurde ein Wert von 10.000 Dateien gewählt./11/ Hinsichtlich der Herkunft der Werke und deren Verwendungsmöglichkeiten – einschließlich des rechtlich einwandfreien Herunterladens – wurden bei kostenlos erhältlichen Musikalien Verweise auf die public domain/12/ oder auf CC-Lizenzen als unerlässlich angesehen. Ebenso sollten Hinweise auf das

Urheberrecht Teil des Portals sein. Diese Vorgaben sind bei allen betrachteten Portalen erfüllt, z. T. werden Angaben zum Urheberrecht direkt neben der Anzeige der Dateien eingeblendet, sodass der Nutzer mit Sicherheit davon ausgehen kann, bei einem Download keine Rechtsverletzung zu begehen. Bei Kaufangeboten wiederum ist von Interesse, welche Rechte dem Käufer durch den Kauf eingeräumt werden und auf welche Weise eine Weiterverwendung gestattet ist. Dies platzieren die entsprechenden Seiten in ihren AGB.

Um die Leistungsfähigkeit der ausgewählten Download-Portale vergleichen zu können, wurde ein Muster-Einkaufskorb gebildet. Sein Inhalt sollte möglichst viele Facetten der musikalischen Praxis abbilden und keine ungewöhnlichen Werke enthalten. Folgende Werke wurden im Einzelnen gewählt:

Bach, J. S.	Partita für Flöte solo	BWV 1013
Mozart, W. A.	„Ah, vous dirai-je, Maman“	KV 265
Beethoven, L. v.	Symphonie Nr. 3 (Eroica)	op. 55
Mendelssohn, F.	Streichquartett a-moll	op. 13
Schubert, F.	„Die Forelle“ – Klavierlied D 550	op. 32
Schubert, F.	Oktett D 803	op. 166
Schönberg, A.	„Verklärte Nacht“ – Streichsextett	op. 4

Zur preislichen Einordnung der kostenpflichtigen Download-Angebote wurden vorab die Preise gedruckter Ausgaben im Versandhandel ermittelt./13/

Bach, J.S.	BWV 1013	6,00 EUR <i>Henle</i>	7,50 EUR <i>Breitkopf</i>	8,75 EUR <i>Bärenreiter</i>	
Mozart, W. A.	KV 265	4,20 EUR <i>Peters</i>	5,95 EUR <i>Bärenreiter</i>	6,00 EUR <i>Henle</i>	
Beethoven, L. v.	op. 55	10,70 EUR <i>EMB</i>	12,99 EUR <i>Eulenburg</i>		
Mendelssohn, F.	op. 13	16,00 EUR <i>DVfM (St.)</i>	31,60 EUR <i>Henle (St.)</i>	9,10 EUR <i>Eulenburg (Part.)</i>	16,10 EUR <i>Henle (Part.)</i>
Schubert, F.	op. 32	2,80 EUR <i>Doblinger</i>	4,50 EUR <i>Schott</i>	10,95 EUR <i>Bärenreiter</i>	
Schubert, F.	op. 166	33,60 EUR <i>Bärenreiter(St.)</i>	34,80 EUR <i>Peters (St.)</i>	11,70 EUR <i>Bärenreiter (Part.)</i>	14,80 EUR <i>Eulenburg (Part.)</i>
Schönberg, A.	op. 4	17,95 EUR <i>Universal (Part.)</i>	29,80 EUR <i>Universal (St.)</i>		

Schon diese Aufstellung zeigt, dass eine große Preisspanne bei einzelnen Werken vorliegt. Dies ist ein Indiz dafür, dass Kaufentscheidungen bei Musikalien Parametern unterliegen, die nicht allein am Preis festzumachen sind. Texttreue und Erscheinungsbild sowie Vertrauen in die verlegerische Arbeit sind hierbei sicherlich vor allem kaufentscheidend. Hinzu kommt, dass sich traditioneller Notenstich nicht zwangsläufig am Papierformat DIN A4 orientiert; die meisten Consumer-Produkte unter den Druckern jedoch sind begrenzt auf genau diese Druckgröße. Dies führt dazu, dass gescannte ältere Notenausgaben zwangsläufig verkleinert ausgedruckt werden müssen. Druckausgaben von Notensatzprogrammen orientieren sich ebenfalls an diesem Quasi-Standard: Beim praktischen Musizieren entsteht so die Schwierigkeit, entweder auf einem Notenblatt weniger Informationen gut lesbar unterbringen zu können – verglichen mit Formaten größer als DIN A4 – und damit mehr Wendestellen zu induzieren oder den Notensatz kleiner als gewöhnlich vorzufinden und auf diese Weise mit Material arbeiten zu müssen, das aus der Ferne schlechter zu lesen ist.

Die Plattform „notafina.de“ hält Notenausgaben aus den Programmen internationaler Verlage /14/ im pdf-Format zum Download bereit. Erstaunlich ist trotz der Beteiligung der renommiertesten Verlage allerdings das – magere – Ergebnis der Modellsuche (♩ = vorhanden, × = nicht vorhanden):

Bach	BWV 1013	×		
Mozart	KV 265	♩	Schott	1,99 EUR
Beethoven	op. 55	×		
Mendelssohn	op. 13	♩	Eulenburg (Taschenpartitur) kein Stimmensatz	6,99 EUR
Schubert	op. 32	♩	Schott	2,99 EUR
			Schott (Original)	3,99 EUR
Schubert	op. 166	×		
Schönberg	op. 4	×		

Mozart und Mendelssohn werden im Download erheblich günstiger angeboten als im Versandhandel, die Preise bei Schubert liegen im Rahmen der Printangebote.

Nach eigenen Angaben offeriert „sheetmusicplus.com“ die weltweit größte Auswahl an Noten. Das Portal nimmt sich aller musikalischen Stilrichtungen an und wendet sich an Musizierende jeglicher Könnensstufe.

Bach	BWV 1013	♩	Bärenreiter (Urtext)	10,57 EUR
Mozart	KV 265	♩	Alfred Music Digital Print	5,62 EUR
Beethoven	op. 55	♩	Bärenreiter (Urtext)	46,17 EUR
Mendelssohn	op. 13	×		
Schubert	op. 32	×		
Schubert	op. 166	×		
Schönberg	op. 4	×		

In der Modellsuche zeigte sich, dass allein drei Werke digital zur Verfügung stehen, alle Stücke jedoch in einer gedruckten Version im Versandhandel angeboten werden. Die herunterladbaren Werke werden zu – teilweise erheblich – höheren Preisen als im Versandhandel angeboten.

Das französische Portal „free-scores.com“ versteht sich als „free broadcast and media hosting for composers, arrangers and publishers“./15/ Den Notenausgaben sind – so vorhanden – MIDI-Aufnahmen oder Verlinkungen zu Videos beigeordnet. Neben den kostenfreien Download-Angeboten wird ein Versandhandel für Musikalien betrieben.

„Free-scores“ erzielt mit vier Treffern die höchste Quote an downloadbaren Werken des Warenkorbs.

Bach	BWV 1013	♩	pdf + MIDI
Mozart	KV 265	♩	eigener Notensatz + Scan einer EP-Edition
Beethoven	op. 55	♩	Partitur u. Stimmensatz
Mendelssohn	op. 13	×	
Schubert	op. 32	♩	pdf + MIDI
Schubert	op. 166	×	
Schönberg	op. 4	×	

Unter dem Slogan „set music free“ tritt das nicht profitorientierte Portal „**musopen.org**“ an, um einen verbesserten Zugriff auf Musik durch das Schaffen von gemeinfreien Ressourcen und Unterrichtsmaterialien zu ermöglichen. Es werden urheberrechtsfreie Aufnahmen, Noten und Textbücher angeboten. /16/ Die Notentexte sind entweder mit Notensatzprogrammen neu gesetzt oder Reproduktionen älterer gemeinfreier Ausgaben. „Musopen“ strebt an, „[to be] the largest repository of music in the public domain“. /17/ Davon ist man allerdings weit entfernt, denn aus dem Modellwarenkorb war kein einziges Werk vorrätig.

Die Plattform „**musicalion.com**“ beschreitet einen ganz eigenen Weg. Sie versteht sich als Musikbibliothek und richtet sich vor allem an Musizierende, denen aufgrund der Ortsferne zu einer kommunalen Bibliothek mit Musikalienangebot ein Zugang zu Noten erschwert ist. /18/ So muss man – analog zu Benutzungsgebühren in Bibliotheken – eine Jahresgebühr von 29 Euro entrichten, um sämtliche Materialien des Portals nutzen zu können. /19/ Parallel zur Bibliothek wird ein Shop betrieben, der gedruckte Exemplare zum Kauf anbietet. Die Preise der Printprodukte entsprechen in etwa den günstigsten Angeboten im Versandhandel.

Bach	BWV 1013	♪	pdf, capella, MIDI
Mozart	KV 265	♪	pdf, capella, MIDI
Beethoven	op. 55	×	
Mendelssohn	op. 13	×	
Schubert	op. 32	♪	pdf, capella, MIDI
Schubert	op. 166	×	
Schönberg	op. 4	×	

Keines der untersuchten Portale konnte – was die Möglichkeit des Herunterladens aller gesuchten Notenausgaben betrifft – überzeugen. Mozarts Variationen, Schuberts *Forelle* und Bachs Partita sind am häufigsten im Angebot, jedoch sind auch diese Stücke – obwohl populär und im Falle von Bach auch in verschiedensten Transkriptionen verbreitet – nicht durchgängig vorrätig. Ein Überblick bliebe unvollständig, würde nicht noch ein Vergleich mit der in Musikerkreisen wohl populärsten Download-Plattform „**imslp.org**“ (auch „Petrucci Library“ genannt) erfolgen. Das Ergebnis als Zusammenstellung aller **Modellsuchen ist in der Abbildung unten aufgelistet.**

Der reine Notentext des gesamten Muster-Warenkorbes ist also frei im Netz verfügbar, an einer einzigen Stelle zum Sofortzugriff: in der Petrucci Library. /20/ Dies sollte es an und für sich einer Konkurrenz schwer machen, aber – wie die Untersuchung zeigt – diese Konkurrenz existiert und expandiert. Somit dürften die Gründe, warum ein Musizierender diese oder jene Plattform nutzt, anhand verschiedener Präferenzen festzumachen sein. Zum einen ist das Erscheinungsbild, also der Notensatz, ein entscheidendes Kriterium bei der Wahl einer Ausgabe. Zum anderen können vorhandene Such- und Sortierfunktionen den Ausschlag für ein Portal geben. Bei den Suchfunktionen sind Besetzung, Werkverzeichnisnummer und Tonart zentral, bei den Sortieroptionen geht es um Schwierigkeitsgrade, Bearbeitungen, Besetzungen aus dem Musikschul- und Laienbereich und darum, inwieweit verschiedene Instrumentengattungen abgedeckt sind. Auf diesem Feld bietet die Plattform „notafina“ den besten Service.

		notafina	sheetmusic	freescores	musopen	musicalion	imslp
Bach	BWV 1013	×	♪	♪	×	♪	♪
Mozart	KV 265	♪	♪	♪	×	♪	♪
Beethoven	op. 55	×	♪	♪	×	×	♪
Mendelssohn	op. 13	♪	×	×	♪	×	♪
Schubert	op. 32	♪	×	♪	×	♪	♪
Schubert	op. 166	×	×	×	×	×	♪
Schönberg	op. 4	×	×	×	×	×	♪

Von Interesse bei der Wahl eines Download-Anbieters dürften ebenso die angebotenen Dateiformate und deren Weiterverwendungsmöglichkeiten sein. Hier überzeugt am stärksten „musicalion“ mit der Möglichkeit, den Notentext sowohl im pdf-Format als auch in zumindest einem symbolischen Musikformat herunterzuladen (oftmals wird neben einer capella- oder LilyPond-Version zugleich auch ein MIDI-file bereitgestellt). Ebenso können Zusatzservices wie Coverabbildungen, Incipite, Verlinkungen auf Audiodateien oder weiterführende Informationen zu Komponist und Werk dazu beitragen, dass Nutzer sich für ein spezielles Portal entscheiden. Zugleich scheint die Nutzung und der Kauf gedruckt und gebunden angebotener Musikalien bei Weitem nicht obsolet; Ausdruck dessen ist die Integration von Shops für den Versandhandel in Free-Download-Angebote.

Resümierend darf gesagt werden, dass der Notensuchende zum einen vom Gemeinsinn vieler Freiwilliger profitiert, die öffentliches Kulturgut auch der Öffentlichkeit kostenlos zur Verfügung stellen möchten.^{/21/} Zum anderen entspricht es dem Zeitgeist, dass Verlage auf digitale Distribution setzen in der Überzeugung, „dass wir mit der

Möglichkeit zum Downloaden eine preisattraktive, legale Alternative zum Kopieren anbieten, die den großen Vorteil hat, dass die gesuchte Ausgabe leicht und unabhängig vom Standort des Users sofort verfügbar ist.“^{/22/} Somit scheint die Entwicklung nicht in einem Entweder-oder, sondern im Sowohl-als-auch zu liegen. Dem Erwerb gedruckt und gebunden vorliegender Notenausgaben tritt das Downloaden und Ausdrucken digital vorgehaltener Musikalien zur Seite. Naturgemäß ist die sofortige Verfügbarkeit – wenn es denn Angebote des gesuchten Musikstücks gibt – das Plus der Downloadportale. Für den Kauf praxistauglicher gebundener Notendrucke „könnte die Qualität des Notensatzes und die Verlässlichkeit des Notenmaterials einen Ausschlag geben.“^{/23/}

Hanno Koloska ist diplomierter Orchestermusiker und besitzt neben seinem Mastergrad in Bibliotheks- und Informationswissenschaft auch die Zusatzqualifikation zum Musikbibliothekar. Neben seiner Tätigkeit als freiberuflicher Musiker arbeitet er in der Bibliothek der Macro-media Hochschule für Medien und Kommunikation Berlin.

1 Markus R. Friederici, Frank Schulz, Matthias S. Stromeyer: Der Technik Kern – soziale Folgen technischer Innovationen am Beispiel des Tonträgers, in: *hamburg review of social sciences* 1 (1) 2006, S. 105–144, hier S. 112. Online verfügbar unter www.hamburg-review.com/fileadmin/pdf/hrss0601_friederici.pdf [20.08.2013].

2 Christina A. Georgiu: Perspectives of music publishing in the twenty-first century: The death of the editor?, in: *Hellenic Journal of Music Education and Culture* Vol. 3 (2012), Art. 2, S. 3. Online verfügbar unter <http://hejmec.eu/ojs-2.2.4/index.php/HeJMec/article/viewFile/36/31> [20.08.2013].

3 „Eine große Menge an Anfragen erreicht uns auf elektronischem Weg und es kommt inzwischen für die Bibliothekare eher darauf an, zu wissen, wo man etwas findet, als die Titel im Bestand zu haben. Nehmen Sie beispielsweise die Schubert-Impromptus: Die fünf Exemplare unseres Bestands sind sehr häufig ausgeliehen. Daher schicken wir unseren Kunden auch mal einen Link beispielsweise zu ‚freehandmusic.com‘. Zwar muss man für den Download bezahlen, aber er ist legal

und der Nutzer hat die Noten sofort.“ Susanne Hein, zit.n.: Es steht längst nicht alles im Internet. Musikbibliotheken heute: Susanne Hein über den Wandel einer unverzichtbaren Institution, in: *Neue Musikzeitung* 56 (2007), Nr. 11. Online verfügbar unter www.nmz.de/node/6722 [20.08.2013].

4 Der Begriff „klassische Musik“ wird hier im landläufigen Sinne gebraucht und bezieht sich auf die europäische Tradition der Kunstmusik. Dies inkludiert Musik des Mittelalters, der Renaissance, des Barocks, der Früh- und Hochklassik, der Romantik, der Moderne und der Postmoderne.

5 Vgl. hierzu Punkt (1) in Wolf-Dieter Seiffert: Zur Zukunft der Note im digitalen Zeitalter, in: *Neue Musikzeitung* 58 (2009), Nr. 6. Online verfügbar unter www.nmz.de/artikel/zur-zukunft-der-note-im-digitalen-zeitalter [20.08.2013].

6 Vgl. hierzu Wolf-Dieter Seiffert: Die Zukunft der Musikalien im digitalen Zeitalter, in: *Forum Musikbibliothek* 34 (2013), Nr. 1, S. 25–31, hier S. 31.

7 Steen Kaargaard Nielsen: Music and Musicking in the Digital Age, in: *Danish yearbook of Musicology* 37 (2009), S. 9–12,

hier S. 10. Online verfügbar unter http://www.dym.dk/dym_pdf_files/volume_37/volume_37_009_012.pdf [20.08.2013].

8 Seiffert, Zur Zukunft der Note, weist darauf hin, dass „nach über 30 Jahren Koexistenz mit dem Fotokopierer (...) festzuhalten [bleibt]: In aller Welt kaufen Musiker immer noch, und in beachtlichen Stückzahlen, gedruckte und gebundene Noten anstatt sie zu fotokopieren.“

9 Vgl. Georgiu, Perspectives of music publishing, S. 6.

10 „Finally, users of digital media must always be aware that, for the time being, the most recent and up-to-date printed editions may not be available online – but reviews of such editions will surely exist in digital form.“ Zit. n. Georgiu, Perspectives of music publishing, S. 10.

11 Eine Ausnahme hiervon stellt das Portal „musopen“ dar: Die Anzahl der vorrätigen Dateien war nicht zweifelsfrei zu ermitteln. „Notafina“ stellt 13.000 Kompositionen bereit, „sheetmusicplus“ im Digitalbestand 174.000. „Freescores“ offeriert 42.000 Werke und „musicalion“ weist 230.000 Stücke nach.

12 „Public domain is the repository of all works that for any reason are not protected by copyright and free for all to use without permission. (...) The public domain contains all works which previously had copyright protection but which subsequently lost this protection.“ Zit. n. Elizabeth C. Axford: *Song Sheets to Software: A Guide to Print Music, Software, and Web Sites for Musicians*, Scarecrow Press 2004, S. 32. Online verfügbar unter <http://books.google.de/books?id=mNv9kAuTDtIC> [20.08.2013].

13 Zugrunde liegen hier die Preise bei www.alle-noten.de und www.di-arezzo.de vom 04.06.2013.

14 Beteiligt sind u. a. Edition Peters, Ricordi, Schott, Boosey & Hawkes und die Universal Edition.

15 www.free-scores.com/about.php [20.08.2013].

16 Hierbei ist zu beachten, dass der Seite das US-amerikanische Copyright zugrunde liegt.

17 <https://musopen.org/faq/> [20.08.2013].

18 „Musicalion.com ist eine private Einrichtung, welche ihre Aufgabe in der Unterstützung von musizierenden Menschen sieht. Mit der Musikbibliothek soll das Angebot von öffentlichen Bibliotheken ergänzt werden. Entsprechend lehnen sich die allgemeinen Geschäftsbedingungen den Grundsätzen öffentlicher Bibliotheken an.“ Zit. n. www.musicalion.com/general/Docs/de_DE/terms.pdf [20.08.2013].

19 Zu beachten ist, dass nach den AGB die Dauer des Nutzungsrechts an den heruntergeladenen Dateien an die Dauer der „musicalion“-Mitgliedschaft gebunden ist.

20 Auch die Petrucci Library (imslp.org) verweist dezidiert auf bestehendes Urheberrecht, wobei die Seite selbst dem kanadischen Recht unterliegt. So steht z. B. Schönbergs *Verklärte Nacht* zum Download bereit, obwohl es in der EU noch nicht der Gemeinfreiheit unterliegt. Der Nutzer wird darauf hingewiesen; technisch ist es aber problemlos möglich, auch in Europa das Werk herunterzuladen.

21 „Noten sollen den Musikern gehören und nicht den Lagerverwaltern eines Musikverlages“, so das Credo des Portals „copy-us.com“. Vgl. Inga Rapp: Langfristige Lösung nicht in Sicht. Noten im Internet und das ewige Problem des Copyright, in: *Neue Musikzeitung* 51 (2002), Nr. 11. Online verfügbar unter www.nmz.de/artikel/langfristige-loesung-nicht-in-sicht [20.08.2013].

22 So Matthias Hutzl, Vertriebschef von Schott, am 08.04.2009 in einem Interview mit dem Börsenblatt. Online verfügbar unter www.boersenblatt.net/316084/ [20.08.2013].

23 Martin Hufner: Die Note lebt – auch digital. Wie Noten ganz legal ihren Weg ins Internet finden, in: *Neue Musikzeitung* 60 (2011), Nr. 7. Online verfügbar unter www.nmz.de/artikel/die-note-lebt-auch-digital [20.08.2013].

Gregor Wolff

Das akustische Gedächtnis Lateinamerikas. Die Phonotheek des Ibero-Amerikanischen Instituts und die Sammlung Egon Ludwig

Das Ibero-Amerikanische Institut (IAI)

Das Ibero-Amerikanische Institut – Preußischer Kulturbesitz in Berlin ist ein interdisziplinär orientiertes Zentrum des wissenschaftlichen und kul-

turellen Austauschs mit Lateinamerika, Spanien und Portugal. Es beherbergt die größte europäische Fachbibliothek für den iberio-amerikanischen Kulturraum, ist Stätte der außeruniversitären Forschung und widmet sich dem Dialog zwischen Deutschland und Ibero-Amerika.

Anlass für die Gründung des IAI im Jahre 1930 war die Schenkung der Privatbibliothek des argentinischen Gelehrten Ernesto Quesada (1858–1934) an den Preußischen Staat. Diese Schenkung erfolgte allerdings nicht bedingungslos. Quesada schwebte vielmehr ein selbstständiges und inter-

disziplinäres Informations-, Forschungs- und Kulturzentrum vor, eine „Zentralstelle zur Pflege der geistigen Beziehungen zwischen der deutschen und der lateinamerikanischen Kultur im Herzen Deutschlands“. Kulturvermittlung und Kulturdialog spielten also bereits bei der Konzeption des Institutes eine wichtige Rolle. Die Verbindung von bibliothekarischen Dienstleistungen, Kulturarbeit (Ausstellungen, Konzerte, Lesungen, Vorträge, Filmveranstaltungen, Lange Nacht der Museen u. v. m.), eigener Forschung, Forschungsunterstützung, wissenschaftlichen Tagungen und Publikationstätigkeit (z. B.: die Zeitschriftenreihen *Iberoamericana*, *Indiana* und *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* und die Monographienreihen *Biblioteca Ibero-Americana*, *Biblioteca Luso-Brasileira*) macht eine Besonderheit des IAI aus.

Die Kombination von Forschungs- und Kulturinstitut, Bibliothek und Informationszentrum hat in dieser Form eine Sammlung hervorgebracht, die ihresgleichen sucht. Mit seinen Beständen besitzt das Ibero-Amerikanische Institut – von seinen BenutzerInnen stets „Ibero“ genannt – die größte Sammlung zu Lateinamerika, Spanien und Portugal in Europa. Weltweit ist es die drittgrößte Sammlung nach der Library of Congress, Washington D. C., und der „Nettie-Lee-Benson-Collection“ der University of Texas at Austin.



LP Paco de Lucia
IAI Phonotheke (SK 1979/1)

Die Phonotheke des Ibero-Amerikanischen Instituts

Auslöser für die Gründung der Phonotheke des Ibero-Amerikanischen Instituts war eine Schenkung von Tonträgern im Jahr 1964./1/ Als erster Fachreferent für Musik erhielt Alden Dittmann im selben Jahr die Aufgabe, ein Sammlungskonzept zu erstellen und den gezielten Aufbau einer Sammlung mit Tonträgern aus Iberoamerika voranzutreiben. Im Jahr 1965 wurde gezielt mit dem Ankauf und Tausch von Tonträgern begonnen. Die Schwerpunkte der Erwerbungsaktivitäten bildeten die Klassik, Folklore, ethnographische Aufnahmen und Sprachaufnahmen. Von 1966 bis 1969 gab es zudem eine Veranstaltungsreihe unter dem Namen „Aus der Phonotheke des Ibero-Amerikanischen Instituts“, in der jeweils einmal im Monat ausgewählte Beispiele aus der Sammlung vorgestellt wurden („Plattenkonzerte“). Die Veranstaltungen hatten eine kurze wissenschaftliche Einleitung, in der Informationen zu Künstlern, Komponisten oder zu der Musik einzelner Länder gegeben wurde. Im Anschluss wurde eine Musikauswahl abgespielt. Vor allem in den Jahren 1972 bis 1988 gelang es Alden Dittmann, umfangreiche Plattenschenkungen aus Lateinamerika einzuwerben./2/

Mit dem Umzug des IAI von Berlin-Lankwitz in einen Neubau am Kulturforum im Zentrum von Berlin im Jahr 1977 bekam die Phonotheke neue Räume, die eine erhebliche Verbesserung des Service ermöglichten. Der Sammlungsschwerpunkt Klassik wurde beibehalten und als neuer Schwerpunkt kam auch die Erwerbung populärer Musik hinzu.

Im Jahr 1999 wurde mit der Gründung des Referats Nachlässe und Sondersammlungen/3/ eine neue Organisationsstruktur geschaffen und die Filmsammlung in den Arbeitsbereich Phonotheke eingegliedert./4/

Seit fast 50 Jahren sammelt die Phonotheke des IAI Musik aus Lateinamerika, Spanien, Portugal und der Karibik. In dieser Zeit ist eine einzigartige Sammlung von 40.000 Tonträgern entstanden./5/

In den Beständen befinden sich Musikaufnahmen vieler Genres (z. B. Bachata, Boleros, Calypso, Coplas, Corridos, Danzón, Fado, Flamenco, Huaynos, Kunstmusik, Mariachi, Merengue, Milonga, Nationalhymnen, Reggae, Salsa, Samba, Ska, Son, Tango, Vallenato, Valses u. a.). Daneben beinhaltet die Sammlung aber auch Lesungen, Reden, Interviews, Naturgeräusche, ethnographische Aufnahmen, Fangesänge und Sprachkurse.

Beispielhaft soll hier die Sammlung mit Gitarrenmusik sowie die Sammlung zum Tango vorgestellt werden.

Die Gitarre hat wie kein anderes europäisches Instrument die Musikkulturen Lateinamerikas und der Karibik beeinflusst. Zum Bestand der Phonotheek des Ibero-Amerikanischen Instituts gehören fast 1.700 Tonträger mit Gitarrenmusik aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und Portugal. Besondere Schwerpunkte der Sammlung sind der spanische Flamenco und der portugiesische Fado, aber auch das politische Lied (Protestsongs) aus Lateinamerika.

Der Tango entstand im 19. Jahrhundert in Argentinien und Uruguay aus lateinamerikanischen und europäischen Musikstilen sowie afrikanischer Rhythmik. In der Phonotheek des IAI findet sich sowohl die frühe Musik als auch die Musik typischer Tango-Orchester, ferner später entwickelte, z. T. jazzige Stile wie der des „Tango nuevo“. Als gesungene oder instrumentale Musik mit der „Seele des Bandoneons“ ist der Tango von der Tanzmusik bis zur konzertanten Aufführung mit großem Orchester in die Kunstmusik vorgedrungen. Mit ca. 1.200 Tonträgern stellt der Tango einen Sammlungsschwerpunkt dar. Dazu gehört auch der älteste in der Phonotheek vorhandene Tonträger, eine Tangoeinspielung aus dem Jahr 1903 mit dem Titel *El Choclo* („Der Maiskolben“). Das Stück wurde um 1900 komponiert und 1903 durch das Orchester von José Luis Roncallo (1875–1954) erstmals öffentlich in Buenos Aires aufgeführt. Es gilt heute noch als der älteste gespielte Tango (Aufnahme und Produktion der Schellackplatte datieren aus den Jahren 1904 bis 1906).



LP Villa Lobos
IAI Phonotheek (SK 1976/578)

Gerade die Problematik der unterschiedlichen Tonträger (Schellackplatte, Tonband, Kassette, Schallfolie, LP, Single, DAT-Band und CD)/6/ und der technischen Abspielgeräte hat die Phonotheek in den vergangenen Jahren immer wieder vor Herausforderungen gestellt. Durch ein Vorhaben von 2001 bis 2003 wurden 1.600 Tonbänder fast vollständig digitalisiert und katalogisiert. In diesem Bestand befinden sich verschiedene Sammlungen wie das „Inter-American Music Festival“, die „Pan American Concerts“ und die „Hora Selecta Panamericana (La Voz de la OEA)“ aus den Jahren 1957 bis 1970. Von 2003 bis 2005 wurde die Schellackplattensammlung katalogisiert und digitalisiert./7/

In der Bibliothek des IAI sind ungefähr 1.000 Notenwerke und Partituren vorhanden. Darüber hinaus gibt es eine umfangreiche Sekundärliteratur zur Musik Lateinamerikas, Spaniens und Portugals. Durch diese Kombination wird eine einmalige Grundlage für die Wissenschaft geschaffen.

Die Bestände der Phonotheek werden für Lehrveranstaltungen, Forschungsvorhaben,/8/ Dissertationen/9/ und die Erstellung von Diskographien und Lexika konsultiert. Die Sammlung ermöglicht vergleichende Studien über verschiedene Musik-

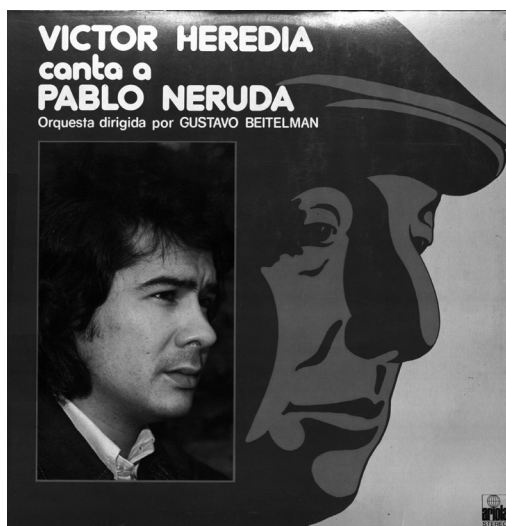
stile und den gegenseitigen Einfluss dieser Stilarten aufeinander. Sie gibt einen Überblick über die Entwicklung verschiedener Genres in den letzten 50 Jahren oder kann Grundlage für historisch angelegte Studien sein. Genauso sind alle Arten von Forschungen denkbar, die sich mit Texten von Liedern befassen. Das umfangreiche Tonmaterial wird auch von Sendeanstalten/10/ für Radiofeatures und Dokumentationen angefragt.

Durch eigene thematische Ausstellungen (z. B. „Das politische Lied in Lateinamerika“, „Fado“, „Die Musik Perus“, „Die spanische Gitarre“, „Filmmusik“) oder durch Beiträge zu anderen Ausstellungen liefert die Phonothek des Weiteren einen aktiven Beitrag zum Kulturprogramm des IAI.

In Zusammenarbeit mit dem Ethnologischen Museum – Staatliche Museen zu Berlin hat das IAI unter dem Titel „Walzenaufnahmen aus Argentinien, 1905–1909“ eine CD mit Tonaufnahmen indigener Gesänge und Sprache, die von Robert Lehmann-Nitsche (1872–1938) zwischen 1905 und 1909 in Argentinien aufgenommen wurden, veröffentlicht./11/ Die Originale dieser Walzenaufnahmen befinden sich heute im Phonogramarchiv des Ethnologischen Museums. Weitere CDs mit Walzenaufnahmen von Theodor Konrad Preuss (1869–1938) aus Mexiko sollen in gleicher Zusammenarbeit ab dem Jahr 2014 erscheinen.

Die Sammlung Egon Ludwig

Der musikwissenschaftliche Autodidakt und Sammler Egon Ludwig (am 17. Mai 1938 in Chemnitz geboren, am 19. Januar 2007 in Rostock verstorben) trug eine der größten Privatsammlungen zur Musik Lateinamerikas in Deutschland zusammen. Bereits während seiner Ausbildung zum Chemiefacharbeiter in Chemnitz begann er, sich privat für Lateinamerika und vor allem für die Musik aus Lateinamerika zu interessieren. 1966 wurde er Mitglied in der Freundschaftsgesellschaft DDR-Lateinamerika und lernte ab 1976 die spanische Sprache. Nach einem wechselhaften beruflichen



LP Victor Heredia
IAI Phonothek (SK 1979/9)

Werdegang war er von 1984 bis 1992 als technischer Assistent am Lateinamerika-Institut der Universität Rostock und Leiter der Dokumentation Zeitgeschichte in der Forschung zur Geschichte der Volks- und Populärmusik Lateinamerikas tätig. Nach der Schließung des Instituts im Zusammenhang mit der deutschen Wiedervereinigung nahm er eine intensive Reisetätigkeit nach Lateinamerika auf. Fast seine ganzen Ersparnisse steckte er in diese Reisen und den Ankauf von Tonträgern. Seine Reisen führen ihn in die Länder Argentinien, Bolivien, Brasilien, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Jamaica, Mexiko, Paraguay, Uruguay und Venezuela, einige davon besuchte er mehrfach.

Seine im Selbststudium zusammengetragenen Erkenntnisse schlugen sich seit 1966 in Radiosendungen im Rundfunk der DDR und in journalistischen Beiträgen für Zeitschriften in der DDR und Tageszeitungen in Lateinamerika nieder, dort vor allem in Paraguay („ABC Color“), wohin er besonders gute Kontakte unterhielt, die sich auch in seiner Schallpattensammlung widerspiegeln. Als Grundlage für seine Arbeiten stellte er sich eine Datensammlung zusammen, die er „Mula – Musica Latinoamericana“ nannte. Daraus gingen zwei

Lexika hervor: *Musica Latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik* (Lexikon Imprint Verlag Berlin 2001, 710 Seiten) und *Tango-Lexikon: der Tango rioplatense. Fakten und Figuren des berühmten lateinamerikanischen Tanzes* (Lexikon Imprint Verlag Berlin 2002, 701 Seiten). Der wissenschaftliche Wert dieser Arbeiten ist umstritten. Während einige Rezensenten die Lexika in höchsten Tönen loben („Eine kostbare Datenbank der Leidenschaft“ und „Das Buch ist ein Knaller“),¹² sparen andere nicht mit harscher Kritik („Hilfe, was mache ich denn damit“ und „Voll im Trend, aber auch voll daneben“).¹³ Gleichwohl bieten diese beiden umfangreichen Fleißarbeiten für alle Einsteiger in das Thema ein sehr breit gefächertes Faktenwissen an.

Egon Ludwig hatte weitere Lexika zur Musik Paraguays und zum Flamenco geplant und auch schon mit der Bearbeitung begonnen, konnte diese Projekte jedoch nicht mehr abschließen. Im Jahr 2008 (ein Jahr nach seinem Tod) übernahm das Ibero-Amerikanische Institut von der Witwe aus Rostock die Tonträgersammlung. Diese hat einen Umfang von ungefähr 9.000 Tonträgern, davon fast 5.400 Langspielplatten und 340 Schellackplatten. Obwohl Egon Ludwig immer ein Gegner der CD war und stets den Qualitätsverlust gegenüber der LP betonte, hat er auch 1.650 CDs gesammelt.¹⁴ Hervorzuheben ist der sehr gute Zustand der Mehrzahl der LPs und Singles, viele der Tonträger sind noch nie abgespielt worden. Eine besondere regionale Dichte weist die Sammlung für die Länder Argentinien, Brasilien, Chile, Cuba,

Mexiko und Paraguay auf. Auf vielen Platten sind Widmungen der Musikgruppen zu finden. Auffällig ist die große Anzahl der Tonträger zum Thema Harfenmusik in Paraguay, wahrscheinlich eine in Europa einzigartige Sammlung.

Die Aufarbeitung dieser umfangreichen Sammlung und eines Teils des wissenschaftlichen Nachlasses Ludwigs, der sich ebenfalls im Besitz des Ibero-Amerikanischen Instituts befindet, ist noch nicht abgeschlossen. Die Musiksammlung und der Nachlass stehen jedoch für die Forschung zu den üblichen Benutzungsbedingungen zur Verfügung. Ludwigs Privatbibliothek mit ca. 600 Büchern ist in den Bestand der Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts eingearbeitet worden.

Gregor Wolff ist wissenschaftlicher Bibliothekar und Altamerikanist am Ibero-Amerikanischen Institut Berlin. Er leitet dort das Referat „Nachlässe und Sondersammlungen“.

Ibero-Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz
Forschungsabteilung
Referat Nachlässe und Sondersammlungen
Phonothek
Potsdamer Str. 37
D-10785 Berlin
Tel. +49 30 266 45 3120
www.iai.spk-berlin.de/bibliothek/sondersammlungen/phonothek.html
www.iai.spk-berlin.de
phono@iai.spk-berlin.de

1 In den Jahren 1939–1943 hatte es bereits einen kleinen Vorläufer der Phonothek gegeben (400 Notenwerke, 200 Bände Musikliteratur und eine unbekannte Anzahl von Tonträgern), der aber durch einen Luftangriff im Jahr 1943 vollständig zerstört wurde.

2 Coriún Aharonián: El chileno generoso que ayudaba a todos en silencio, in: *Revista Musical Chilena*, 53, 191 (1999), S. 82–87.

3 Zu den Sondersammlungen des IAI gehören: Filmsammlung, Fotothek, Graphiksammlung, Kartensammlung, Nachlässe, Plakatsammlung, Phonothek und Zeitungsausschnittsammlung.

4 In der Filmsammlung lassen sich sowohl Dokumentarfilme über Musiker aus Lateinamerika als auch Mitschnitte von Konzerten finden.

5 Grundsätzlich handelt es sich bei allen Tonträgern um Präsenzbestände, die nicht außer Haus verliehen werden. Es besteht jedoch die Möglichkeit, sich für wissenschaftliche Zwecke Überspielungen anfertigen zu lassen. Des Weiteren besteht die Möglichkeit, nach vorheriger Absprache einen Hörtermin zu vereinbaren.

6 Gegenwärtig setzt sich der Bestand der Phonothek aus etwa 20.560 Langspielplatten, 2.100 Singles, 1.600 Schellack-

platten, 11.800 CDs, 1.650 Kassetten und 1.600 Tonbändern zusammen. Der Bestand wird jährlich um ca. 300 Tonträger ausgebaut. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Geschenke von Botschaften und Kulturinstituten.

7 Deutschlandradio Berlin hat in der Sendung „Tango im Preußischen Kulturbesitz. Die Schellackplattensammlung des Berliner Ibero-Amerikanischen Instituts“ am 21.01.2005 über das Projekt berichtet.

8 Z. B.: Miguel A. García und Gloria B. Chicote: *Voces de tinta: estudio preliminar y antología comentada de Folklore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, EDULP, Buenos Aires 2008, 226 Seiten.

9 Z. B.: Cornelius Schlicke: *Tonträgerindustrie und Vermittlung von Livemusik in Kuba: populäre Musik im Kontext ökonomischer Organisationsformen und kulturpolitischer Ideologien*. Lit-Verlag Berlin 2007, 512 Seiten.

10 Kulturradio, WDR, NDR, Deutschlandradio Berlin, SWR, Ö1.

11 Robert Lehmann-Nitsche: *Walzenaufnahmen aus Argentinien, 1905–1909. Grabaciones en cilindros de Argentina*, Staatliche Museen zu Berlin 2009.

12 Das Buch ist ein Knaller, ein nach wissenschaftlichen Kriterien erarbeitetes Lexikon, ein veritables Kompendium zum Thema Tango, eine Fleißarbeit – und noch dazu ein großer Wurf. Vergleichbares ist hier zu Lande nicht zu bekommen und dürfte auch im europäischen Umland kaum zu finden sein.“ So Jürgen Bieler: Rezension zu *Tango rioplatense*, in: *Tango Danza, Zeitschrift für Tango Argentino*, 3–4 (2002), S. 21.

13 „Hilfe, was machen wir denn damit? ... Auf der anderen Seite ist es leider ein desinformatives, ideologisch verkleistertes und ahnungsloses Werk.“ So Thomas Wörtche: Rezension *Musica Latina*, in: *Jazz Podium* Juni (2001), S. 59. „Voll im Trend, aber voll daneben: Egon Ludwigs ‚Lexikon lateinamerikanischer Musik‘ ist eine Fleißarbeit, die an ihrer Materialfülle leidet, vor Ungenauigkeiten strotzt – und sozialgeschichtliche Zusammenhänge ausblendet“. So Roman Rhode: Wenn die Datenbank verrutscht, in: *TAZ Berlin*, 27.07.2001.

14 Die Sammlung setzt sich zusammen aus 5.400 Langspielplatten, 430 Singles, 340 Schellackplatten, 1.650 CDs, 490 Kassetten und 500 Tonbändern.

Reiner Nägele Allen modernistischen Anfeindungen trotzend. Die Bayerische Staatsbibliothek übernimmt Musikhandschriften der Theatinerkirche St. Kajetan

Nach der Übernahme der Musikhandschriften aus der St. Michaelskirche im Jahre 2006 gelangte kürzlich eine weitere bedeutende Münchner Sammlung von Sakralmusik in die Bayerische Staatsbibliothek. Es handelt sich hierbei um über 900 Musikhandschriften der Münchner Theatinerkirche St. Kajetan. Der Bestand ist vorbildlich erschlossen in einem gedruckten Katalogband aus der Reihe „Kataloge Bayerischer Musiksammlungen“./1/ Der Bearbeiter des Kataloges, Siegfried Gmeinwieser, emeritierter Professor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Regensburg, betreute die Sammlung seit 1965 bis heute. In Anbetracht seiner zahlreichen Veröffentlichungen zur römischen Musikgeschichte wurde ihm 1970 das Laterankreuz verliehen. Das Archiv trägt seit Erscheinen des Katalogs

das Siegel des internationalen Quellenverzeichnisses RISM („Mk“). Es ist somit der internationalen Forschung seit mehr als drei Jahrzehnten bekannt und zugänglich. Mikrofilme der handschriftlichen Partituren sind in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden und einsehbar.

Die musikhistorisch wichtigen Quellen dieser Sammlung wurden vornehmlich von Vertretern der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts angefertigt oder gesammelt. Aus der Einleitung zum Katalog: „Die Repräsentanten der Münchener kirchenmusikalischen Restauration des 19. Jahrhunderts kopierten eifrig Werke der klassischen Vokalpolyphonie als Grundlage für Studium und Aufführungen. Eine besondere Rolle spielte dabei Johann Kaspar Aiblinger (1779–1867), mit dessen Namen auch die heute in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrte umfangreiche *Collectio Musicalis Maximiliana* eng verbunden ist. Aiblinger reiste im Jahr 1833 im Auftrag des Kronprinzen Maximilian, des nachmaligen Königs Maximilian II., und beurlaubt von Ludwig I. eigens nach Italien, um alte Musikalien zu sammeln und kopieren zu lassen“./2/

Enthalten ist polyphone geistliche Vokalmusik des 15. bis 18. Jahrhunderts. Die Handschriften selbst stammen überwiegend aus dem 19., ein kleinerer Anteil aus dem 18. Jahrhundert, vereinzelt finden sich auch Chorbücher vom Ende des 16. und aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Sammlung. Geprägt war die Kirchenmusik an der Hofkirche St. Kajetan von Anfang an durch Aufführungen der Münchner Hofkapelle, die dort an den höheren Hof- und Kirchenfesten zu singen pflegte./3/

Vor dem Zweiten Weltkrieg befanden sich in der Theatinerkirche Teile der Musiksammlung des Stiftspropstes Michael Hauber (1778–1843) sowie ein Rest des schon ursprünglich zur Theatinerkirche gehörenden Bestands. Der weitaus wichtigste Teil, Bestände aus der Allerheiligen-Hofkirche, war vor deren totaler Zerstörung 1944 nach St. Kajetan gebracht worden. Ein besonderer Glücksfall ist es, dass durch diese Auslagerung Teile des kirchenmusikalischen Repertoires der Münchner Hofmusik erhalten geblieben sind. Die 1837 eingeweihte Allerheiligen-Hofkirche war von König Ludwig I. als Pflegestätte der klassischen Vokalpolyphonie ausersehen worden./4/

Die Handschriften der Theatinerkirche stehen in vielfältigem Bezug zum Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek. So wollte Michael Hauber ursprünglich seine gesamte Musikaliensammlung der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek verkaufen; diese erwarb aber nur einen Teil. Diejenigen Handschriften, die Hauber daraufhin St. Kajetan geschenkt hatte, gelangen nun fast 200 Jahre später doch noch in die Staatsbibliothek. Aus der bereits zitierten *Collectio musicalis Maximiliana* wurden wiederum seit 1835 zahlreiche Werke für den Gebrauch der Hofkapelle kopiert. Viele dieser Abschriften haben sich in St. Kajetan erhalten.

Die Rettung der Musikalienbibliothek selbst gestaltete sich nach der Zerstörung der Allerheiligen-Hofkirche höchst dramatisch:/5/ Nachdem die Residenz in den Kriegswirren 1944 größtenteils zerstört worden war, schaffte der seinerzeitige Kirchenvorstand der Allerheiligen-Hofkirche

Dr. Hubert Klees gemeinsam mit dem vicarius oeconomus Johann Michl Reste der Paramentik und der Bücherei mit den Musikalien zur Theatinerkirche und lagerte diese im sogenannten Mesnerhaus (heute Pfortnerhaus im Nordhof) ein. Eine trügerische Sicherheit: Große Teile der Theatinerkirche wurden bei drei Fliegerangriffen von November 1944 bis Januar 1945 zerstört, das Mesnerhaus brannte aus. Regierungsbaudirektor Otto Auer, mit dem Wiederaufbau der Theatinerkirche beauftragt, brachte noch während des Brandes u. a. das Musikarchiv in Sicherheit, diesmal in sein provisorisches Baubüro im oberen nördlichen Teil des Gebäudes.

Seit Anfang der 1960er-Jahre kümmerte sich Siegfried Gmeinwieser, der damals noch im Höheren Schuldienst tätig war, um eine adäquate Unterbringung und Betreuung der Sammlung. Nach Erscheinen des Katalogs 1979 wurde das Archiv fachgerecht im Raum über der Vorsakristei untergebracht. Dies fungierte zugleich als Arbeitszimmer Gmeinwiesers, der fortan die Funktion eines ehrenamtlichen Kurators übernahm. Da nach Drucklegung des Katalogs weitere Handschriften und Drucke auftauchten – die im Zimmer eines Dominikanerpaters ausgelagert waren –, erfasste der gedruckte Katalog den umfangreichen und geschichtsträchtigen Bestand jedoch nicht vollständig.

Aus Sicht des Archiveigentümers (Freistaat Bayern) gab es überzeugende Bedenken hinsichtlich des Brand- und Bestandsschutzes, die eine Verlagerung notwendig erscheinen ließen. Als einen „hohen, etwas angestaubten, weil nie renovierten Raum“ charakterisiert der Autor Klaus P. Richter in seinem Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung* vom 4. Januar 2013/6/ das einstige Archiv, das im ehemaligen Wohnzimmer von Pater Amadeus Schmalhofer OP eingerichtet worden war.

Die besondere kirchenmusikgeschichtliche Stellung der Münchner Hofkapelle sieht der bisherige Kurator in ihrem jahrhundertelangen, wenn auch nicht immer konsequenten Verweigern, sich den jeweils aktuellen, populären Zeitstilen anzupassen. Eine Haltung, die nach der Säkularisierung

und der damit einhergehenden Restauration der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert aus Kirchensicht folgerichtig erscheint. „Die Münchner Hofkapelle“, schreibt Gmeinwieser, „war auf Grund ihrer einzigartigen Stellung nicht in die Tiefe teils banaler Musikausübung an den Hofkirchen, die dem Zeitgeist durchaus frönten, abgesunken. Sie hat gerade hinsichtlich der Erneuerung der Kirchenmusik eine besondere Aufgabe übernommen“./7/

Diese „besondere Aufgabe“ dokumentiert das musikalische Archiv der Theatinerkirche in einzigartiger Weise und leitete mit der Wiederaufführung des berühmten *Miserere* von Gregorio Allegri 1816 eine Renaissance der Vokalpolyphonie in München ein. (Eben jenes Werk, das der vierzehnjährige Wolfgang Amadé Mozart nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis fehlerfrei niedergeschrieben haben soll.)

Die Verbindungen mit Rom reichen zurück bis in die Zeit des Tridentinischen Konzils (zwischen 1545 und 1563), als es auf Anforderung der Kardinäle zu einem Musikalienaustausch zwischen Rom – Werke von Giovanni da Palestrina (vermutlich 1525–1594) – und München – u. a. Werke von Orlando di Lasso (1532–1594) – kam. Die Kardinäle hatten zur Beantwortung der Frage, ob die polyphone Musik der kirchlichen Erbauung förderlich oder nachteilig und in letzterem Fall aus der Kirche zu verbannen sei, unter anderem Kirchenkompositionen des Münchner Hofkapellmeisters zur Begutachtung angefordert. Lasso war als Kapellmeister in S. Giovanni in Laterano in Rom tätig gewesen, nur wenige Jahre, bevor Palestrina dieses Amt übernehmen sollte. Die Beibehaltung der Kunstmusik in der Kirche wurde von Seiten des Konzils einstimmig beschlossen und die Kompositionsweise von Palestrina für die Kirchenmusik der folgenden Jahrhunderte stilbildend. Palestrina widmete 1590 dem bayerischen Herzog sogar einen Messenband, sein *Missarum liber quintus*. Es ist dessen einzige Widmung an einen deutschen Fürsten./8/

Diese altklassisch-polyphone Traditionslinie in der Residenzstadt – von Lasso über Anton Holzner (1598/1600–1635), Kaspar Kerll (1627–1693),

Ercole Bernabei (1622–1687), dessen Sohn Giuseppe Antonio (1649–1732), Caspar Ett (1788–1847) bis hin zu Joseph Rheinberger (1839–1901) – ist nahezu ungebrochen bis in die Neuzeit im Musikalienarchiv der Theatinerkirche dokumentiert, allen modernistischen Anfeindungen (weitgehend) trotzend. Nicht zuletzt bekräftigte die Gründung der Caecilienbruderschaft von St. Kajetan in München nach ihrem römischem Vorbild, der „Confraternita di musici di Roma“ (zu deren Gründungsmitgliedern Palestrina zählte), auch institutionell die starke Orientierung an der „ewigen Stadt“ und offenbarte den stets ungebrochenen Willen zur Verbesserung der Kirchenmusik nach Palestrinas Vorbild./9/ Gründungstag der Bruderschaft war der 22. November 1749, das Protektorat hatte der Kurfürst Maximilian Joseph III. von Bayern übernommen.

Bereits der Bau und die Weihe der Kirche am 11. Juni 1675 lassen die enge Verbundenheit mit Rom sinnfällig werden. Kajetan von Thiene (1480–1547) war ein Mitbegründer des Ordens der Theatiner. 1672 ernannte ihn Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern zum Patron von Altbayern. Die Kirche St. Kajetan wurde zur Hof- und zugleich Ordenskirche des Theatinerordens bestimmt. Ihr architektonisches Vorbild ist die Mutterkirche der Theatiner Sant'Andrea della Valle in Rom.

Im Archiv dieser Kirche manifestiert sich also eine kirchenmusikalische Tradition nach römischem Vorbild in München und dokumentiert in den dort erhaltenen Notenmanuskripten ein stetes Einschwören auf die einzig wahre, allgemein gültige Art, für den liturgischen Gebrauch zu komponieren; eine Tradition, die 350 Jahre Musik- und Kirchengeschichte umfasst, vom Konzil im 16. Jahrhundert bis zum Ende der Monarchie im 20. Jahrhundert.

Der Umzug des Archivs, nur wenige hundert Meter weiter von einer Kirche in eine Bibliothek, kann deshalb auch als ein Akt verstanden werden, der grundsätzliche Fragen zum Umgang mit unserer Tradition aufwirft. Auf symbolischer Ebene ist dieser rein administrative Vollzug eine sinnfäll-

lige Parabel für eine nicht nur räumliche Verlagerung kultureller (in diesem Falle sogar kultischer) Schätze aus dem Gedächtnisspeicher einer lebendigen Gegenwart in eine verwahrte Vergangenheit. Unabhängig von der aktuellen Nutzung ist der bisherige präsenste Bestand nun ein historischer geworden. Im Magazin der Bibliothek, im Konzert all der anderen Musikhandschriften, der auf dem Notenpapier konkurrierenden Stile und epochal oder auch individualistisch begründeten Manierismen, relativiert sich das Verwahrte im direkten, kritischen Vergleich, wird das bislang funktional Distinguierte plötzlich – möglicherweise – ästhetisch fragwürdig. In einer Bibliothek, losgelöst aus dem lebensweltlichen Kontext, ist alles zunächst einmal gleich gültig; und kann nun befragt, kann in Frage gestellt werden.

Beim Umzug des Archivs wurde dies sogar für einen kurzen Moment in den Medien zum Thema. Die Musik aus dem Archiv vor Ort, der Kirche, erklingt nun mal in ihrer liturgischen Funktion nicht als Exotismus aus dem 16. Jahrhundert oder als unzeitgemäßer, epigonaler Stil aus dem 19., sondern ist in welcher Ausprägung auch immer praktizierte Gegenwart. Und als wesentlicher Teil der Liturgie dient die Musik nicht dem ästhetischen Genuss, sondern ist „Rede mit Gott“./10/ Zitat Joseph Kardinal Ratzinger: „Wo der Mensch Gott lobt, reicht das Wort nicht aus“. In Frage stellen? Kritik? Das wäre – so gesehen – unangemessen.

Im bereits zitierten Artikel der *Süddeutschen Zeitung* vom 4. Januar 2013 berichtet Klaus P. Richter über die bevorstehende „Auflösung“ des Archivs in der Theatinerkirche./11/ Der Autor lässt den Leser vermuten, dass mit der Entscheidung auf Kirchenebene (als Verwalter von St. Kajetan, nicht jedoch als Eigentümer des Archivs), dieses Archiv samt ehrenamtlichem Kurator „auszulagern“, zugleich eine kultur- und kirchenpolitische Wende, ein weitreichender Traditionswandel hinsichtlich des Verständnis dessen, was katholische Kirchenmusik grundsätzlich zu sein habe, ihre Rolle, ihre liturgische Funktion, zeichenhaft bekräftigt werden sollte. „Jetzt ist eher Event-Kultur

Trumpf“./12/ klagt Richter und fügt an: „Der jetzige Chor singt zwar noch gregorianischen Choral, aber nur Schrumpfvversionen der großen Tradition, die früher zum Repertoire gehörte“.

Richters Artikel zog einen ebenfalls redaktionellen Artikel von Rita Argauer in derselben Zeitung vom 19./20. Januar 2013 nach sich, der zur zeitgemäßen Rolle der Kirchenmusik und ihrer Verpflichtung gegenüber der Tradition nun aus Sicht des Leiters der Vokalkapelle Pater Robert Mehlhart Position bezog. Bemerkenswert dabei ist, dass sich der kurzzeitig öffentliche Disput gerade an dem im Archiv dokumentierten Bestand an kirchenmusikalischen Werken und dessen Bedeutung für die gottesdienstliche Gestaltung entzündete.

Freilich war es nicht der Unmut über die damals noch bevorstehende Verlagerung des Archivs an einen anderen Ort („Musikarchiv ... gefährdet“), der Richters Artikel provozierte, sondern es war das Unbehagen über ein – so empfundenes – Aufkünden jener Jahrhunderte währenden „römischen“ Tradition. Aus distanzierter Sicht fügt sich freilich historisch nur eine weitere Spirale hinzu: Schon das Konzil von Trient hatte die säkulare Bedrohung zum Thema, daraus resultierte die erklärte Vorbildfunktion des Kompositionsstils von Palestrina für den liturgischen Gebrauch. Wenige Jahrhunderte später findet abermals eine radiale Rückwendung zu Palestrina statt im Gefolge des Caecilianismus und der Säkularisierung. Und heute scheint wieder einmal die Tradition bedroht.

Die Fragestellungen an diesen Bestand sind also grundlegend und epochenübergreifend. Die künftige Verwahrung und Bereitstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek ermöglicht es nun aber, wissenschaftlich-kritisch nach Antworten in diesen Handschriften zu suchen, losgelöst aus ihrer alltäglichen liturgischen Funktion und Gebundenheit, gleichwohl aber bereit, jederzeit wieder zum Klingen gebracht zu werden, sei es im Konzert oder in der Kirche.

Reiner Nägele ist Leiter der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek.

- 1 Siegfried Gmeinwieser: *Die Musikhandschriften in der Theatinerkirche St. Kajetan in München. Thematischer Katalog*, München 1979 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. 4).
- 2 Ebd., Einleitung, S. XVII.
- 3 Ebd., Einleitung, S. XII.
- 4 Hierzu ausführlich ebd., Einleitung, S. X-XVII.
- 5 Nach Siegfried Gmeinwieser: Glanzvolles Zeremoniell im Ritusbuch der Königskrönung 1745. Zur Geschichte des Musikarchivs der Theatinerkirche in München, in: *Colloquium collegarum: Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag*, Tutzing 2013 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. 10), S. 121-132, hier S. 121 f.
- 6 Klaus P. Richter: Fehlende Wertschätzung. Musikarchiv in der Theatinerkirche gefährdet, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 4. Januar 2013.
- 7 Siegfried Gmeinwieser: Vom Kurfürstentum zum Königreich. Wandel im Repertoire der Münchener Hofkapelle, in: *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig 2006 (Kirchenmusikalische Studien. 10), S. 144.
- 8 Siegfried Gmeinwieser: Die altklassische Vokalpolyphonie Roms in ihrer Bedeutung für den kirchenmusikalischen Stil in München. Eine Untersuchung über die Bestände des Musikarchivs der Theatinerkirche St. Kajetan in München, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln 1973 (Analecta Musicologica. 12), S. 120.
- 9 Hierzu ausführlich: Siegfried Gmeinwieser: Die Caecilienbruderschaft von St. Kajetan (Theatinerkirche) in München. Eine Institution nach römischem Vorbild, in: „*Et facciam dolci canti*“. *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno*, Bd. 2, hrsg. von Bianca Maria Antolini u. a., Lucca 2003, S. 827-839.
- 10 Zit. n. Siegfried Gmeinwieser: *Zur Geschichte der Vokalkapelle von St. Kajetan (ehemalige Hofkapelle)*, hrsg. von der Katholischen Kirchenstiftung St. Kajetan, München 2003, S. 1.
- 11 Richter: Fehlende Wertschätzung.
- 12 Ebd.

Ann Kersting-Meuleman und
Friederike Wißmann

Richard Strauss – (K)ein Heldenleben?

Warum gibt es in der Rezeption des Komponisten Richard Strauss so viele Widersprüche? Welcher philosophische Standpunkt interessierte Strauss als Komponist? Welches Menschenbild inspirierte ihn? Wie ließen sich die Furien in seinen Opern mit seinem fast biedereren Privatleben vereinbaren? Warum war er in puncto Urheberrecht ganz und gar hellsichtig, nicht aber in Bezug auf sein politisches Umfeld? Wie erklärt sich sein politisches Verhalten, wie sein Selbstverständnis als Komponist? Was ist für ihn ein „Heldenleben“ – und was bedeutet es uns heute? Und wie steht es mit den Heldinnen in seinen Opern?

Diese Fragen stellte sich eine Gruppe MusikwissenschaftlerInnen aus Frankfurt am Main bei der Vorbereitung einer Ausstellung zum 150. Geburtstagjubiläum des Komponisten. Die Ausstellung wird vom 15. Juni bis 13. Juli 2014 im Holzfoyer der Oper Frankfurt zu sehen sein, präsentiert auf 20 großen Tafeln (DIN A0) und in zwei Vitrinen.

Es wird weniger darum gehen, dem Komponisten im Jubiläumsjahr ein weiteres Denkmal zu setzen. Vielmehr sollen die Widersprüche im Werk und im Leben von Strauss in den Blick genommen werden. Der Frage nach den Ursachen für die Diskrepanz zwischen extremer Verehrung und massiver Ablehnung des Strauss'schen Schaffens wird ebenso nachgegangen wie der spannungsreichen Relation zwischen seinem Selbstbild und seiner Wahrnehmung durch andere.

Thematische Schwerpunkte

Im Fokus steht dabei einerseits die Beziehung Richard Strauss' zur Stadt Frankfurt. Dort leitete er am 3. März 1899 mit dem Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester die Uraufführung seiner Sinfonischen Dichtung *Ein Heldenleben* op. 40. Andererseits stehen Frauen im Umfeld und in den Werken des Komponisten im Blickpunkt: Die Frauenfiguren in den Opern *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier* und *Daphne* werden in soziologischer und psychologischer Hinsicht untersucht sowie in ausgewählten Inszenierungen der Werke betrachtet.

Initiiert wurde die Ausstellung von der Musikwissenschaftlerin Prof. Dr. Friederike Wißmann (Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main; jetzt Konservatorium Wien Privatuniversität) gemeinsam mit aktuellen und ehemaligen Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Dr. Ann Kersting-Meuleman).

Symposium

Zur Eröffnung der Ausstellung ist am 15. Juni 2014 ein musikalisch umrahmtes eintägiges Symposium geplant. Zu den Referenten gehören Norbert Abels (Frankfurt), Salome Reiser (München), Melanie Wald-Fuhrmann (Frankfurt) und Friederike Wißmann (Wien).

Zur Geschichte der Strauss-Sammlung in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

Der Frankfurter Weinhändler und Betreiber eines Musikhistorischen Museums Friedrich Nicolas Manskopf knüpfte um 1900 herum die ersten Beziehungen zu Richard Strauss. Er bot ihm „unbekannte Dokumente über Beethoven, Liszt etc.“ an und bat im Gegenzug um Dokumente aus dem Besitz von Richard Strauss für sein Museum. Manskopf machte zu Strauss' 50. Geburtstag sogar Pläne für ein eigenes Richard-Strauss-Museum in Frankfurt, die allerdings von der Stadt nicht unterstützt wurden. Neben den Briefen beinhaltet die Strauss-Sammlung der UB Frankfurt zahlreiche Inszenierungspostkarten, Plakate sowie einschlägige Strauss-Karikaturen, welche die Charakteristika und Eigenheiten des Künstlers besonders anschaulich vor Augen führen. Daneben sind im Nachlass Engelbert Humperdinck Briefe und Fotos von Richard Strauss überliefert.

In der Ausstellung wird das reiche Material für das Publikum einsehbar. Die in der Universitätsbibliothek vorhandenen Sammlungen umfassen ca. 100 Einzelbildnisse, 15 Doppelporträts, 60 Karikaturen, über 550 Szenenfotos, 76 Plakate sowie Bühnenbild- und Kostümentwürfe.



Richard Strauss

Foto: UB Frankfurt/M., Atelier Hertel, Nachlass
E. Humperdinck, P 251 b

Richard Strauss im Bild: Selbstdarstellung und Werke

Im Rahmen der geplanten Ausstellung wird das teilweise noch unbekanntes Bildmaterial aus den Sammlungen der Universitätsbibliothek Frankfurt präsentiert. Der Fokus liegt auf den beeindruckenden Formen der Strauss'schen Selbstdarstellung und -vermarktung, die mit der Sichtweise von Außenstehenden und der Rezeption seiner Werke in Beziehung gesetzt werden. Einen besonderen Akzent der Gegenüberstellung von Außen- und Innenwelt bildet der Blick anderer Komponisten und Intellektueller auf Richard Strauss und sein Œuvre. Äußerst attraktiv sind die Karikaturen, welche die theoretischen Ausstellungsinhalte um eine ansprechende

chende graphische Ebene bereichern. Die Karikaturen sind nicht nur humorvoll, sie verschaffen auch einen unmittelbaren Eindruck vom Strauss'schen Werk und seiner Rezeption: Wie kaum ein anderer Komponist polarisierte Strauss bereits zu seinen Lebzeiten stark. Dies gilt in besonderem Maß für die beiden Skandalopern *Salome* und *Elektra*, die in der Sammlung mehrfach durch Karikaturen und Inszenierungsfotos vertreten sind.

Die Korrespondenz von Richard Strauss in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

Für die geplante Ausstellung ist die Strauss-Korrespondenz deshalb eine Bereicherung, weil durch die Briefe die Persönlichkeit von Richard Strauss besonders konturiert hervortritt. Die Briefe exponieren sehr persönliche Sichtweisen auf den durchaus streitbaren Komponisten. Interessant sind die Briefe auch, weil das in der Ausstellung thematisierte Spannungsfeld von Innen- und Außenansicht hier insofern durchlässig ist, als der professionelle Musiker und der Privatmann Strauss hier kaum zu unterscheiden sind.

Die in der Universitätsbibliothek überlieferten Briefe von Richard Strauss stammen überwiegend aus zwei Sammlungen: einerseits aus dem Nachlass Engelbert Humperdinck (29 Briefe und Karten), andererseits aus dem Manskopf'schen Musik- und Theaterhistorischen Museum (26 Briefe und Karten). Im Zentrum steht bei der einen die Freundschaft und Kooperation der beiden Musiker, bei der anderen Strauss' Beziehung zu Frankfurt und den Institutionen der Stadt (Museums-/Opernorchester, Manskopf'sches Musikhistorisches Museum).

Richard Strauss, Engelbert Humperdinck und Frankfurt am Main

Engelbert Humperdinck (1854–1921) hatte das in Köln begonnene Musikstudium ab 1877 an der königlichen Musikschule in München fortgesetzt

und bis Ende 1879 Kontakte zu zahlreichen Musikern geknüpft. Humperdinck und Strauss lernten einander 1885 in Köln bei den Proben für Strauss' f-Moll-Sinfonie kennen und freundeten sich an. Nach einigen Monaten als Hilfskapellmeister in Köln, konnte Humperdinck 1885 durch Vermittlung von Richard Strauss eine Stelle als musikalischer Gesellschafter bei dem Industriellen Alfred Krupp in Essen bekommen.

In seiner Frankfurter Zeit (1890–1897) komponierte Humperdinck u. a. die Oper *Hänsel und Gretel*, mit der er innerhalb weniger Monate weltberühmt wurde. Richard Strauss war der Dirigent der Uraufführung in Weimar 1893. Aus dieser Zeit sind Briefe mit Absprachen zur Einstudierung von *Hänsel und Gretel* sowie für weitere Werke Humperdincks überliefert (*Wallfahrt nach Kevlaar* beim Tonkünstlerfest in Eisenach und Humperdincks Bearbeitung von Aubers *Le cheval de bronze*).

In hohem Maße aufschlussreich sind außerdem die Briefe, in denen Strauss sich nach den Möglichkeiten der Übernahme einer Kapellmeisterstelle am Frankfurter Opernhaus erkundigt (28. Juni 1892, 29. Oktober 1892). Er wollte das kleine Hoftheater in Weimar verlassen, fürchtete aber auch festgefahrene Strukturen an größeren Bühnen wie die am Münchner Hoftheater. Humperdinck hatte ihm zuvor Frankfurt empfohlen.

München, 28. Juni 1892, Neuhauserstr. 11/3

Lieber Freund!

Für heute nur eine kurze Mitteilung aus der Krankenstube!

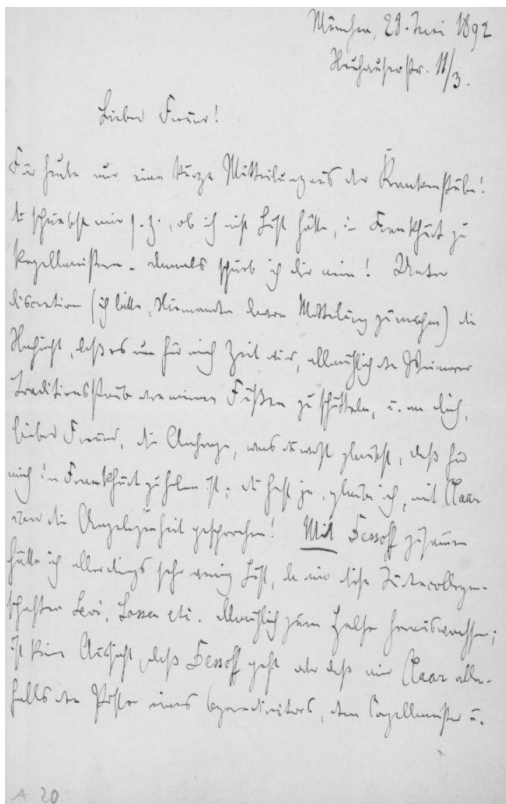
Du schreibst mir s. Z. ob ich nicht Lust hätte, in Frankfurt zu Kapellmeistern – damals schrieb ich dir nein! Unter Discretion (ich bitte, niemand davon Mitteilung zu machen) die Nachricht, daß es für mich Zeit wird, allmählich den Weimarer Traditionsstaub von meinen Füßen zu schütteln, u. an dich, lieber Freund, die Anfrage ob du nicht glaubst, ob in Frankfurt für mich [etwas] zu tun ist; Du hast ja, glaube ich, mit Claar^[1] über die Angelegenheit gesprochen! Mit Dessoiff^[2] zusammen hätte ich allerdings wenig Lust, da mir diese Zunftcollegen-

schaften Levi, Lassen eigentlich zum Halse herauswachsen; ist keine Aussicht, daß Dessoiff geht|3| oder daß Claar mir allenfalls den Posten eines Operndirektors, eines Kapellmeisters und Regisseurs übergibt? Dann würde ich mich verpflichten, in Frankfurt eine ordentliche Oper herzurichten! Bitte schreib mir bald ein paar Zeilen, was Du über die Sache denkst! Aber Discretion, bitte dringend!

Ich sitze hier, mit einer greulichen Bronchitis behaftet u. warte bis mein Husten sich etwas gebessert hat, daß ich meine Cur in Reichenhall antreten kann. Ich fern von Bayreuth! Du Glücklicher!

Nebenbei bemerkt habe ich gestern den ersten Akt meiner Oper „Guntram“ fertig componiert! Alles aus Langweile! Adieu für heute, lieber Freund! Erfreue Dich des herrlichen Bayreuth u. der wundervollen Proben und bemitleide etwas Deinen

Dich herzlich grübenden
Richard Strauss



Brief Richard Strauss an E. Humperdinck (Anfang)

Brief-faksimile: UB Frankfurt/M., Mus. Autogr. R. Strauss, A 20

Elektra, Der Rosenkavalier, Daphne

Im Zentrum des umfangreichsten Ausstellungsteils stehen vier ausgewählte Strauss-Opern: *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier* und *Daphne*, deren Inszenierungsstile im Wandel der Zeit beleuchtet werden. Verglichen werden Inszenierungen der Uraufführungen in Dresden mit Inszenierungen der Frankfurter Oper – von der Erstaufführung bis zur aktuellen Saison. Zu jedem dieser Werke erhalten die Ausstellungsbesucher steckbriefartige Hintergrundinformationen gemäß den inhaltlichen Schwerpunkten „Psychologie“, „Medien/Rezensionen“ und „Weibsbilder“. Die theatralen Konzepte, die den Intentionen des Librettisten und des Komponisten für das jeweilige Werk zugrunde liegen, werden herausgearbeitet und mit den jeweiligen inszenatorischen Diskursen konfrontiert. Mit Fotos, Programmheften, Noten, Rezensionen, Zitaten zum Werk und anderen Dokumenten wird sowohl die ursprüngliche Idee der Dresdner Uraufführung als auch die Neuinterpretation der Frankfurter Strauss-Inszenierung anschaulich gemacht.

Hier als Beispiel der Text zum *Rosenkavalier*:

Die 1911 in Dresden uraufgeführte Oper *Der Rosenkavalier* spielt zur Zeit der Regentschaft Maria Theresias in Wien. Zum festen Inventar der Oper zählt ein Rokokointerieur, das die prächtige Welt der Marschallin widerspiegelt. Seit der Uraufführung bestimmen opulente Kostüme die Inszenierungen. Für eine vieldeutige Inszenierung gibt es in der Partitur von Strauss verschiedenste Hinweise. Der Komponist arbeitet in dieser Oper mit unterschiedlichen Spannungsfeldern, die sich zwischen den Protagonisten, aber auch zwischen den Zeiten aufbauen. Seltsam mutet schon der Zusammenhang an zwischen der inszenierten Welt des Rokoko und einer Musik, die ganz deutlich aus dem 19. Jahrhundert stammt. Ist es der Blick in die Vergangenheit, welcher der Feldmarschallin zu eigen ist und der innerhalb der Oper aufgegriffen wird?

Ruth Berghaus greift in ihrer Frankfurter Inszenierung von 1992 das zeitliche Vexierspiel auf und

überträgt es auf die Ästhetik des Bühnenbilds. In vielen Inszenierungen sind Oktavian und Sophie in helle Gewänder gekleidet, wodurch die Unschuld des Paares zum Ausdruck kommt. Im Augenblick der Rosenübergabe verliebt sich Oktavian in Sophie, was – z. B. in den ausgestellten Szenenfotos von 1963 – durch die Inszenierung von Innigkeit dargestellt ist. Berghaus greift die tradierte Symbolsprache des *Rosenkavaliers* auf, um eine andere Sichtweise hinzuzufügen: In ihrer Fassung tritt Sophie in einem schwarzen Kleid auf – im Gegensatz zu Oktavian, der einen weißen Anzug trägt. Den Augenblick der Rosenübergabe bricht Berghaus, indem sie der Innigkeit räumliche Distanz entgegengesetzt. Berghaus lenkt in ihrer Konzentration den Blick auf das Liebespaar – jenseits von Pomp und Zierrat. Die Szene der Rosenübergabe wird in einem Filmausschnitt gezeigt.

Psychologie in den Opern von Richard Strauss

Die Opern von Richard Strauss handeln von extremen Charakteren. Zu nennen sind hier in erster Linie die Werke *Elektra*, *Daphne* und *Salome*. Die Hauptcharaktere durchlaufen – beeinflusst durch ihr Umfeld und durch Erlebtes – psychologische Prozesse, die sie am Ende in den Wahnsinn oder sogar in den Tod treiben. Obwohl die Psychologie zur Zeit Strauss' in ihrer Forschung bereits fortgeschritten war, stellte die theatrale Auseinandersetzung mit diesen Prozessen ein Novum dar. Strauss vertonte die Abgründe der menschlichen Psyche und provozierte im bürgerlichen Milieu damit Protest und Ablehnung. Als Schauplatz zur Darstellung innerpsychischer Prozesse dienten ihm mythische Orte der griechischen Antike und der antiken Tragödie. Die Darstellung von Wahnsinn lässt sich an Gestik und Mimik der Bühnenkünstler sowie am Bühnenbild plastisch nachvollziehen. In der Ausstellung wird dies durch Inszenierungs fotografien einzelner Opern veranschaulicht. Interessant ist hier die Gegenüberstellung von historischen und zeitgenössischen Inszenierungen.



Anni Krull als Elektra, Dresden 1909
Foto: UB Frankfurt/M., S36_F05054

„Weibsbilder“ bei Richard Strauss

In den Opern von Richard Strauss begegnen uns schauerliche Opernheroinen: Frauen werden zu Mörderinnen (Salome, die das Haupt des Jochanaan einfordert) oder sterben wie Elektra im Wahn, weil sie eine geplante Blutrache nicht ausführen können. Die weiblichen Rollen der Opern von Richard Strauss zählen bis heute zu den anspruchsvollsten Partien, sängerisch wie in der Interpretation der hochkomplexen Charaktere. Musik und Bühnengeschehen lassen Zustände zwischen Hysterie und Psychose assoziieren. Die Opern von Strauss überforderten in ihrer psychologischen Konzeption das zeitgenössische Publikum der Jahrhundertwende – und erschütterten die Zuhörer bis heute.

Zwischen den Furien auf der Opernbühne und dem Frauenbild, welches das Privatleben des Komponisten dominiert, liegen Welten: Die Bekanntschaft mit Pauline de Ahna, seiner späteren Ehefrau, machte Strauss anlässlich einer Bühnenproduktion. De Ahna war zu diesem Zeitpunkt eine aufstrebende Opernsängerin, doch sie entschied sich für die Rolle als Hausfrau. Die Hochzeit bedeutete für sie das Ende ihrer Künstlerkarriere – ein Schicksal, das sie mit vielen begabten Frauen ihrer Generation teilte. Sie wusste es schon zum Zeitpunkt ihrer Verlobung. Nach ihrer Hochzeit wurde sie Frau Direktor Richard Strauss. Noch 1947 konstatierte Strauss selbst: „Schade, dass sie sich zu früh dem schönen Beruf einer vorbildlich ausgezeichneten Hausfrau und Mutter zugewandt hat“.

Das Verhältnis des Komponisten Richard Strauss zu seinen Frauenfiguren auf der Bühne steht in denkbar scharfem Kontrast zu seinem Privatleben: Ebenso wie in der Strauss-Oper *Ariadne auf Naxos* die seriöse Oper als eine Art Parallelwelt zur buffonesken Sphäre der Spielleute und Gaukler inszeniert ist, so begegnet in der Biographie von Richard Strauss eine biedermeierlich anmutende Privatwelt der wilden und blutrünstigen Sphäre der Fin-de-Siècle-Opern.

Wer stellt den Helden auf den Sockel? Richard Strauss in den Medien

Rezensionen und Besprechungen spielten im Prozess der Meinungsbildung am Beginn des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle. Richard Strauss war bereits am Anfang seiner Karriere in den Feuilletons präsent. Seine Musik bot Anlass zu Superlativen, aber auch zu Parodien und anderen kreativen Adaptionen. Die Frankfurter Tageszeitungen feierten die Premieren der Strauss'schen Werke als Großereignisse der jeweiligen musikalischen Saison.

Spätestens seitdem Richard Strauss mit *Don Juan* und *Till Eulenspiegel* in ganz Deutschland Erfolge hatte, galt er den Kritikern als herausra-

gender Komponist. Auf dem Gebiet der sinfonischen Dichtung setzte er Maßstäbe. Seine Opern hatten es schwerer. Die Kritik verortet ihn in der Nachfolge Richard Wagners und formuliert die Erwartung, eben die Richtung weiterzuverfolgen, die Wagner in seinem Opernschaffen eingeschlagen hatte.

Die großen Erfolge feierte Richard Strauss mit seinen Orchesterwerken – und lange Zeit haftet ihm das Stigma an, für Singstimmen könne er nicht komponieren. Für die Bewältigung der ungeheuren Schwierigkeiten von Strauss' Opern findet die Leistung der Interpreten immer großen Beifall, während dem Komponisten seine hochanspruchsvollen Partien eher verübelt werden. Unverantwortlich schwer seien sie, und mancher Kritiker stellt die Frage, ob denn der enorme Probenaufwand eigentlich gerechtfertigt sei.

Bei der Frankfurter Erstaufführung der *Salome* am 6. Februar 1907 ist der Skandal um die Dresdner Uraufführung von 1905 bereits abgeebbt, aber noch nicht vergessen. Die Kritiker bemühen sich bei der Beurteilung des Gesamtwerks demonstrativ um einen sachlichen Ton. Dennoch fällt das Fazit überwiegend negativ aus. Die Orchestrationen werden zwar ausdrücklich gelobt, kritische Stimmen vermissen jedoch lyrisch-melodische Passagen. Strauss gilt noch lange nicht als der bedeutendste Opernkomponist des 20. Jahrhunderts, wie wir ihn heute sehen.

Elektra wird von den Frankfurter Kritikern deutlich kühler aufgenommen als *Salome*. Mehr oder minder offen vermuten sie in der Wahl des düsteren Stoffes den Versuch, die Sensationsoper *Salome* im Skandal wie im Bühnenerfolg noch zu überbieten. Die Musik, so die fast einhellige Kritik, sei jenseits des Bühnenzaubers äußerst dürftig und erschöpfe sich in Tonmalereien. Strauss selbst erscheint als Zauberkünstler, als Meister aufwendiger, aber letztlich wenig gehaltvoller musikalischer Tricks. Noch stärker als in *Salome* vermissen die zeitgenössischen Kritiker Melodien, die zu dieser Zeit noch immer als Ausweis von genialem Schöpferum gelten.

In der überregionalen Fachpresse wird neben Stoffwahl und Musik auch Strauss selbst in den Blick genommen. *Elektra* wird bestenfalls als Irrweg eines vielversprechenden Talents eingeordnet. Die mit *Salome* eingeschlagene Richtung weiterzuverfolgen, sei, so ist es den Kritiken zu entnehmen, der falsche Weg. Allenthalben wird eine Neuorientierung hin zu einem heiteren Stoff gefordert.

Umso verwunderlicher scheint es, dass auch der *Rosenkavalier* nicht nur auf positive Reaktionen stößt und dies, obwohl viele Kritiker den Richtungswechsel Strauss' ja geradezu ersehnen. Der radikale Stilwechsel, den Strauss von der *Elektra* zum *Rosenkavalier* unternimmt, findet nur partiellen Zuspruch. Immerhin, die zuvor vermisste melodische Qualität der Oper lässt viele aufhören. Mit der Stilsynthese aus Rokoko, Walzer und

Moderne konnte Strauss sein Publikum aber nicht wirklich überzeugen. Es herrscht das Urteil, dass die Verschmelzung der drei Elemente deshalb nicht gelinge, weil sie einen Mangel an dramatischer Geschlossenheit bedeute. Die Kritiker messen aber Strauss an seinem Anspruch, *die* musikalische Komödie der Moderne zu schreiben, was ihm offensichtlich in Abrede gestellt wird.

Dr. Friederike Wißmann ist Professorin an der Konservatorium Wien Privatuniversität (KONSuni).

Dr. Ann Kersting-Meuleman ist Leiterin der Abteilung Musik, Theater, Film an der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main und Fachreferentin für Musik, Theater, Film und Romanistik.

1 Emil Claar (1842–1930) war von 1879 bis 1900 Generalintendant der Frankfurter Bühnen, von 1900 bis 1912 Intendant des Schauspielhauses.

2 Felix Otto Dessooff (1835–1892) war von 1880 bis zu seinem Tod Erster Kapellmeister an der Oper Frankfurt.

3 Als Dessooff wenige Monate später (im Oktober 1892) unerwartet nach kurzer Krankheit verstarb, wurde als sein Nachfolger nicht Strauss, sondern Ludwig Rottenberg ausgewählt, der diese Stelle dann über dreißig Jahre innehatte.

rechte Seite:

Ernst Stern: Die lebensgefährliche Oper
(*Elektra*, Lustige Blätter 1909, Nr. 12)
UB Frankfurt/M., Mus S 34_RSM 041

Katharina Talkner Musiknachlasserschließung im Netz(werk)

„Durch die Übernahme eines Nachlasses erwächst jeder Institution zugleich Verantwortung. Von ihrer Fähigkeit, den Nachlass zu erschließen, hängt es vor allem ab, ob er öffentlich bekannt wird oder im Magazin verstaubt. Die Art und Weise, in der ein Nachlass erschlossen wird, hat Auswirkungen auf seine Benutzbarkeit. Jeder nicht erschlossene Nachlass ist sozusagen ‚totes Kapital‘.“/1/

Wie erweckt man mit zeitgemäßen und effizienten Mitteln (musikalische) Nachlässe/2/ zum Leben? Angesichts umfangreicher Erschließungsrückstände bei gleichzeitig geringer Personaldecke

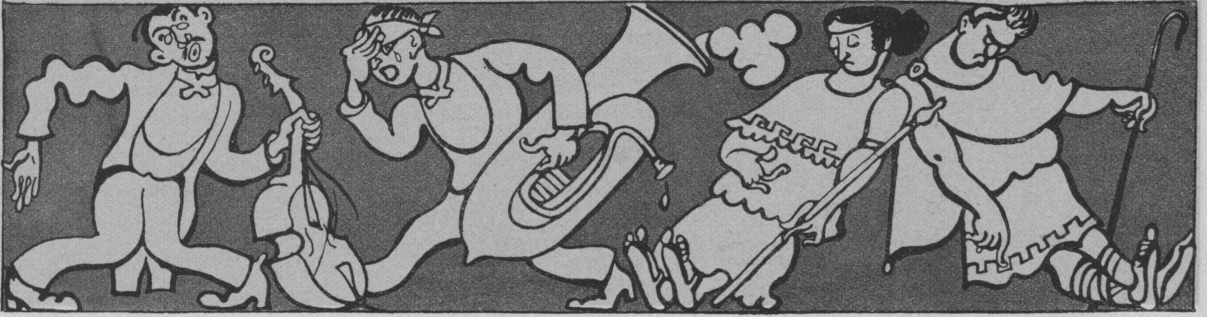
müssen Prioritäten gesetzt werden:/3/ Sollen im gleichen Zeitraum wenige Nachlässe fein erschlossen werden oder viele Nachlässe grob?

Sonderfall Musik? Die Erschließung von Musiknachlässen

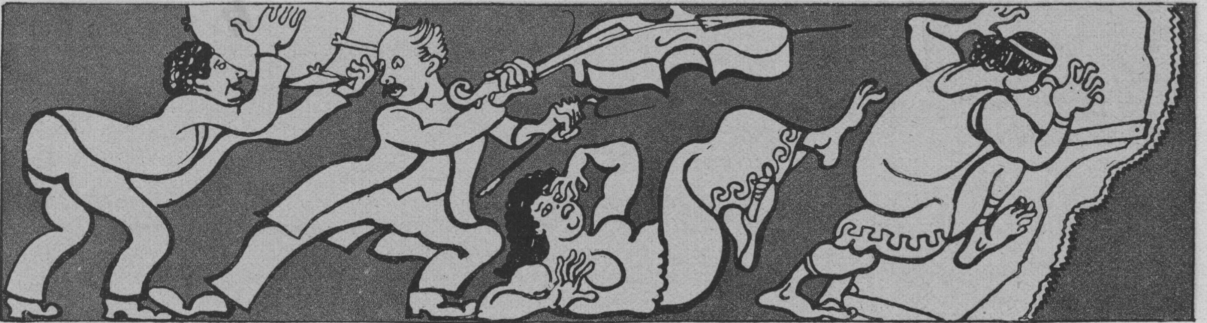
„Als Werk gelten alle privat oder beruflich verfassten oder geschaffenen Aufzeichnungen, Skizzen, Entwürfe und Ausarbeitungen, seien sie z. B. künstlerischen, wissenschaftlichen, journalistischen und politischen Inhalts, unabhängig von der Form, in der sie überliefert sind und davon, ob sie abgeschlossen oder unvollendet sind.“/4/

Musikalische Werke sind zwar in dieser Definition des Werkbegriffes der *Regeln zur Erschlie-*

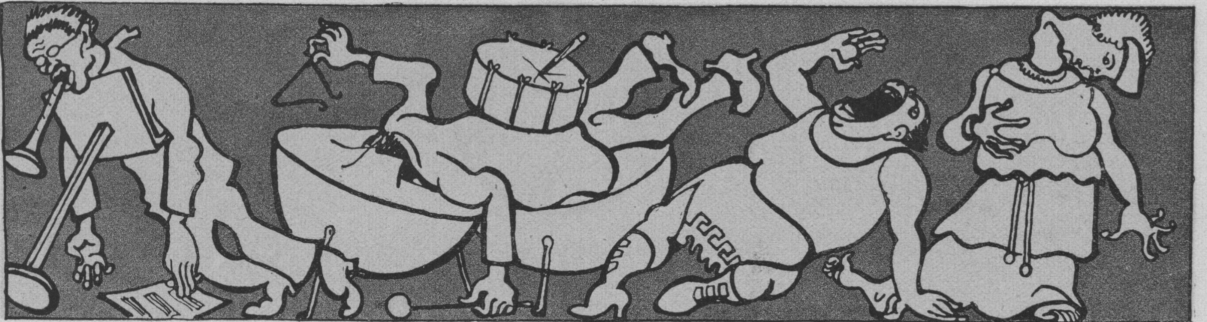
Die lebensgefährliche Oper.



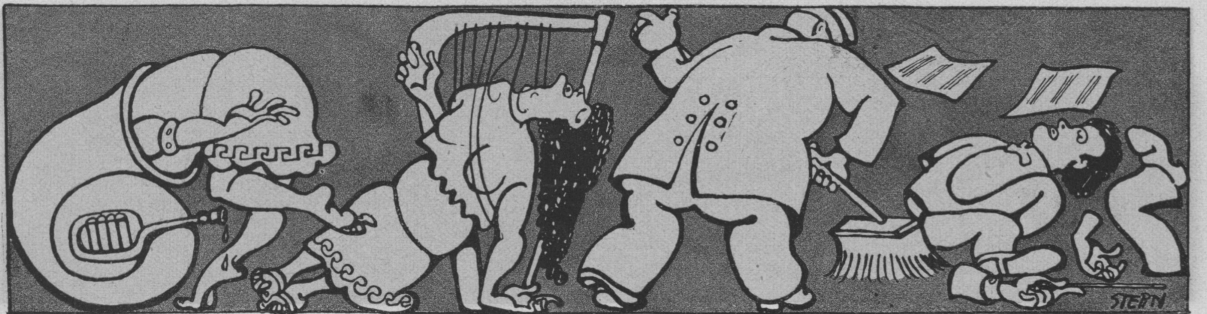
Erste Aufführung. Verluste: Der Cellist reißt sich den Arm aus. — Der Trombonist leidet unter wahnsinnigster Migräne. — Klytemnästra und Megisth erleiden Ohnmachtsanfälle.



Zweite Aufführung. Tobfuchtiger Kampf zwischen Paulte und Bassist. — Wahnsinnsanfall der Electra. — Dreist klettert die Kulissenwände hoch.



Dritte Aufführung. Irrsinn und Tod des Klarinetisten. — Schlaganfall und Tod des Paultisten. — Maulsperrre und Tod des Megisth. — Klytemnästra hat sich so hoch hinaufgefunken, daß sie das Genick bricht.



Vierte Aufführung. Dreist stürzt sich ins Trombon und findet den Erstickungstod. — Electra erwürgt sich mit den Saiten der Harfe. — Die auseinandergerissenen Gliedmaßen des Kapellmeisters müssen zusammengefügt werden.

Bung von Nachlässen und Autographen (RNA) implizit inbegriffen, in späteren Formulierungen des Regelwerkes wird jedoch deutlich, dass sie nicht konsequent bedacht wurden. So heißt es in § 25 zum Einheitstitel von Werken: „Um alle Vorlagen [...] eines literarischen oder wissenschaftlichen Werks mit unterschiedlichen Titeln identifizieren zu können, wird ein Einheitstitel bestimmt.“/5/ Von musikalischen Werken ist nicht die Rede und ein Verweis auf die Einheitssachtitel-Datei für Werke der Musik (EST) innerhalb der Gemeinsamen Normdatei (GND) fehlt.

Da die Erstellung eines Einheitssachtitels nach den *RAK-Musik*/6/ (bei Drucken, Ton-, Bildtonträgern und elektronischen Ressourcen) oder den *RISM-Richtlinien* /7/ (bei Handschriften) bzw. nach dem internationalen Regelwerk *Resource Description and Access* (RDA)/8/ musikspezifische Fertigkeiten wie das Identifizieren einer musikalischen Gattung oder einer Besetzung voraussetzt, ist es durchaus sinnvoll, die Erschließung von Musiknachlässen in die Hände von Musikbibliothekar(inn)en zu legen – und sie damit zum von der Spezialabteilung zu bearbeitenden „Sonderfall“ zu erklären. Das Ergebnis der Erschließung aber, nur weil es von einer anderen Abteilung erstellt wurde, an anderer Stelle zu präsentieren als die übrigen Nachlässe, ist meines Erachtens nicht sinnvoll. Kein(e) Musikwissenschaftler(in) arbeitet ausschließlich mit musikalischen Quellen, es werden immer auch andere Quellen wie Briefe oder (Lebens-)Dokumente benötigt. Warum sollten diese Quellen, wenn sie alle aus Nachlässen stammen, nicht in einer gemeinsamen Datenbank wie *Kalliope*/9/ nachgewiesen werden?

Für fein erschlossene Musikhandschriften führt kein Weg am *RISM-OPAC*/10/ vorbei. Die Onlineversion der *Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600 des Répertoire International des Sources Musicales* bietet gezielt durchsuchbare Angaben zu beispielsweise Tonart und Besetzung sowie eine Suche nach dem Musikincipit. Spezielle Informationen also, die nicht ohne Weiteres in eine allgemeine Nachlassdatenbank integrierbar sind.

Im Fokus des *RISM-OPAC* liegt die einzelne Musikhandschrift, die nach den internationalen *RISM-Richtlinien*/11/ sehr fein erschlossen wird.

Wünschenswert aus Nutzendensperspektive wäre eine gegenseitige Verlinkung zwischen dem *RISM-OPAC* und *Kalliope*: von der Einzelaufnahme im *RISM-OPAC* auf die Gesamtaufnahme zum Nachlassbestand in *Kalliope* und von dieser mindestens ein Hinweis auf die Existenz der Detailaufnahmen im *RISM-OPAC*. Sollte im Rahmen der geplanten Weiterentwicklung/12/ des *RISM-OPAC* die Anzeige von Institutions- oder Sammlungsbeständen dergestalt realisiert werden, dass bei Nachlässen eine Gesamtaufnahme zum Nachlass erstellt wird, könnten der *RISM-OPAC* und *Kalliope* auf Ebene dieser Gesamtaufnahmen verlinkt werden.

Moderne Wege der Musiknachlasserschließung

„Die Erschließungstiefe und Ausführlichkeit der Verzeichnung hängt u. a. von personellen Ressourcen der Institution oder speziellen Benutzerinteressen ab. Innerhalb eines Bestands kann es deshalb unterschiedliche Erschließungstiefen geben.“/13/

Diese Empfehlung der RNA kann und darf sich jede bestandshaltende Institution zu Herzen nehmen. Der Ehrgeiz, alle Bestände möglichst fein zu erschließen, ist bei mangelnder Personalausstattung kontraproduktiv. Auch die Bedürfnisse der Nutzenden, die Sylvia Asmus in ihrer sehr lesenswerten Studie/14/ erhoben hat, sprechen dagegen. Denn für diese ist nicht die möglichst feine Erschließung, sondern die rasche Zugänglichkeit und eine übersichtliche Präsentation mit variablen Suchmöglichkeiten prioritär. Jutta Weber plädierte bereits 1997 und 2001 für eine abgestufte Erschließung,/15/ die auf eine rasche Zugänglichkeit des Nachlasses und seine Sichtbarkeit im Internet abzielt und den Personalmangel in Bibliotheken durch eine Kooperation mit der Fachwissenschaft aufzufangen versucht./16/

Unter Berücksichtigung einiger musikalischer Spezifika schlage ich folgendes leicht modifiziertes Modell vor:

1. Verwahrung und Verwaltung der Quellen sowie ggf. Aktualisierung der alphabetischen Liste der Nachlässe auf der Bibliotheks-Homepage. /17/
2. Knappe, aussagekräftige Erschließung durch eigenes Personal und/oder durch Schüler(innen) oder Studierende in Kooperationsprojekten zwischen Bibliothek und (Hoch-)Schulen.
 - a. Gesamtaufnahme zum Nachlass mit den in den RNA empfohlenen Angaben (bestandshaltende Institution, Signatur, Titel, Name des/der Bestandsbildenden, Umfang, Entstehungszeit, Inhalt, Benutzungsbeschränkungen) sowie einem Hinweis auf den aktuellen Erschließungsstand im Bibliotheks-OPAC und in Kalliope, wobei Angaben zu Umfang und Entstehungszeit summarisch und grob erfolgen können. /18/
 - b. Grobe Erschließung der Nachlassmaterialien im Bibliotheks-OPAC und in Kalliope, wobei die Werke nach Gattungen in Gruppen/Konvolute eingeteilt werden und nur Katalogaufnahmen für die Gruppen erstellt werden, innerhalb derer die einzelnen Werke maximal als Titelliste auftauchen. Um die Übersichtlichkeit für die Nutzenden zu erhöhen, sollten die Katalogisate zu den Gattungskonvoluten der Gesamtaufnahme untergeordnet sein.
3. Online-Präsentation von digitalen Bildern der Dokumente.
4. Aufbauend darauf vertiefte wissenschaftliche Bearbeitung auf Ebene der Einzeldokumente im RISM-OPAC durch eigenes Personal, durch Fachwissenschaftler(innen) in geeigneten Projekten oder durch Crowdsourcing.
5. Ggf. Edition des Materials.

Entscheidender Vorteil eines abgestuften Erschließungsmodelles ist es, dass die Nachlässe

rasch sichtbar und benutzbar sind und zugleich immer die Option bleibt, den Nachlass auf der Basis der bereits geleisteten Arbeit noch feiner zu erschließen. /19/

Kooperation mit (Hoch-)Schulen

Sobald in Schritt 2.a. die Gesamtaufnahme zum Nachlass online verfügbar ist, sollte mittels einer Meldung auf der Bibliothekshomepage oder im Newsletter der Bibliothek auf den Erhalt des Nachlasses hingewiesen werden, um die Wissenschaft auf seine Existenz aufmerksam zu machen. Für die Schritte 2.b. (und ggf. 4.) ist sowohl eine Zusammenarbeit mit weiterführenden Schulen als auch mit Hochschulen denkbar.

Einzelne Schüler(innen) oder kleine Gruppen könnten im Rahmen von Projekt- oder Facharbeiten in die grobe Erschließung von Nachlässen geringen Umfangs (1–4 Kapseln) einbezogen werden. Bei Hochschulen ist an Musikhochschulen, musikwissenschaftliche Institute von Universitäten und Fachhochschulen resp. Fachbereiche für Library and Information Sciences zu denken. Formen der Kooperation können Seminare sein, die sich aus musikwissenschaftlicher oder -bibliothekarischer Sicht mit der Nachlasserschließung beschäftigen. In den Seminarsitzungen würden u. a. die Erschließungsrichtlinien vermittelt, die dann von den Studierenden in eigenständigen Seminararbeiten auf je einen kleinen Nachlass angewendet würden. Nachlässe mittleren bis großen Umfangs (5–14 bzw. über 15 Kapseln) könnten in Abschlussarbeiten fein erschlossen werden. /20/ Dabei ist zu bedenken, dass die Ergebnisse erst nach Bestehen der Prüfungsleistung öffentlich gemacht werden können.

Praktika böten Studierenden der Musikwissenschaft, des Musikbibliothekswesens oder auch Referendar(inn)en der vierten Qualifikationsebene die Möglichkeit, berufliche Erfahrungen zu sammeln. /21/ Je nach Dauer des Praktikums und Vorkenntnissen des/der Praktikant(in) kann ein kleiner bis mittlerer Nachlass mindestens grob (bis inkl. Schritt 2.b.) erschlossen werden.

„Nachlass 2.0“: Web 2.0-Techniken für die Nachlasserschließung

Ließen sich musikbegeisterte Menschen über die eben aufgezählten Kooperationsmöglichkeiten hinaus mithilfe von Web 2.0-Techniken/22/ an der Nachlasserschließung beteiligen?

Crowdsourcing

Die Feinerschließung des Nachlasses kann, wenn die teilweise oder vollständige Digitalisierung erfolgt ist, auch in modifizierter Form als Crowdsourcing stattfinden. Crowdsourcing bedeutet, „Aufgaben [...] auszulagern und Außenstehende [in der Regel unentgeltlich] an kreativen und kollaborativen Prozessen zu beteiligen.“/23/ Ich sehe mehrere, zum jetzigen Zeitpunkt mehr oder weniger realistische bzw. realisierbare Möglichkeiten: Die radikalste Variante würde die RISM-Katalogisierungssoftware Kallisto mit schreibendem Zugriff für die „crowd“ zugänglich machen. Digitalisierte und mit einer sehr groben Kurzbeschreibung versehene Musikhandschriften könnten von jeder und jedem Nutzenden ergänzt werden. Voraussetzung wäre natürlich die Publikation des Kallisto-Handbuches auf der Seite des RISM-OPAC oder seine Implementierung als Direkthilfe. Gegen diese Variante spricht das Risiko des Missbrauchs bzw. der unbeabsichtigten Entstehung von Fehlern, die nicht systematisch aufgedeckt werden könnten.

Weniger radikal und heute bereits realisierbar wäre die Variante, Mitglieder der RISM-Community, die keine offiziellen RISM-Mitarbeitende sind, zur aktiven Mitarbeit zu animieren. Der RISM-Community/24/ kann jede(r) beitreten. Wer angemeldet ist, hat sofort Zugriff auf das Kallisto-Handbuch,/25/ auf Kallisto-Tutorials und Erläuterungen zum Plaine-and-Easie-Code,/26/ in dem die Musikincipits kodiert werden. Einen Zugang zum Kallisto-Client erhält man jedoch nur auf Anfrage bei der RISM-Zentralredaktion. Die Vergabe eines Zugangs an eine(n) Vertreter(in) der „crowd“ könnte an den Nachweis entsprechender Qualifikationen geknüpft werden.

Dritte Variante des crowdsourcings, die ohne eine Öffnung des RISM-OPAC auskäme, wäre die Erstellung eines RISM-Wikis, in dem Kurzkatalogisate zu digitalisierten Musikhandschriften präsentiert werden, die von der „crowd“ um feinere Erschließungsdaten ergänzt werden. Entweder könnte jede(r) schreibenden Zugang zum Wiki erhalten oder nur eine ausgewählte Community. Um mit dem RISM-Wiki kein dauerhaftes Parallelsystem zum RISM-OPAC zu erzeugen, müssten die neuen Vollkatalogisate des Wikis regelmäßig (automatisiert oder händisch bei gleichzeitiger Qualitätskontrolle) in den RISM-OPAC transferiert werden.

Legacy Libraries

Sammlungen von Büchern, Musikdrucken oder Tonträgern innerhalb eines Nachlasses, die von der Bibliothek makuliert wurden, da die Titel bereits im Bibliotheksbestand vorhanden sind und die Exemplare keine Spuren des/der Nachlassenden tragen, können über Legacy Libraries, ein Projekt von LibraryThing, von Nutzenden virtuell zusammengeführt und präsentiert werden: Die Nutzenden erhalten Zugriff auf Katalogdaten, aus denen gemäß der Bestandsliste die von der oder dem Nachlassenden zu Lebzeiten gesammelten Bücher, Musikdrucke oder Tonträger entnommen und in einem eigenen Datenpool zusammengeführt werden./27/ Auf die virtuelle Bibliothek innerhalb von LibraryThing könnte aus dem OPAC und aus Kalliope heraus verlinkt werden.

(Spielerische) Motivation zum Crowdsourcing

Zentrale Frage für (wissenschaftliche) Bibliotheken ist, wie erreicht werden kann, dass die Nutzenden den Internetauftritt der Bibliothek tatsächlich als Web 2.0-Auftritt wahrnehmen, den sie aktiv mitgestalten können. Was motiviert die Menschen dazu, den von der Bibliothek bereitgestellten Informationen weitere hinzuzufügen? „Die Motivation der Nutzer, sich aktiv an der Gestaltung des Web in irgendeiner Form zu beteiligen, ist vor allem in dem Streben nach Anerkennung

und Aufmerksamkeit zu sehen, das in der realen Welt häufig nicht in ausreichendem Maße erreicht wird." /28/ Glaubt man dieser These, lassen sich Nachwuchswissenschaftler(innen) wohl am ehesten mit dem Angebot zur Mitarbeit motivieren, dass im Umfeld der Netzpräsentation des von ihnen (mit-)erschlossenen Nachlasses auf ihre Publikationen hingewiesen wird.

Ein vollkommen anderer Ansatz ist es, Motivation zur aktiven Mitarbeit z. B. am Crowdsourcing durch spielerische Elemente zu wecken: Wie wäre es, wenn man mit der Erfassung eines Musikincipits oder der Recherche nach einer Person in der GND Punkte in einem Spiel sammelte? /29/ Vermutlich wäre der Anreiz nicht ganz so groß wie bei dem Computerspiel *Foldit*, dessen Spieler(innen) mithilfe, die Struktur von Proteinen zu entschlüsseln. /30/ Aber auch das Zugänglichmachen vergessener musikalischer Schätze kann, gepaart mit der Aussicht auf eine virtuelle Auszeichnung für die höchste erreichte Punktzahl oder den Austausch mit anderen Spieler(inne)n motivierend wirken. Auch die Lernfreude von Wissenschaftler(inne)n und Musiker(inne)n sollte als Motiv nicht unterschätzt werden: Wesentlicher Teil ihrer Profession ist es, Neues zu erforschen und zu erlernen, sich

fortwährend weiterzubilden und ihre Fertigkeiten zu erweitern und zu verbessern. Warum also nicht auf dem Gebiet der Quellenerschließung und der Musikkodierung? Eine aktuelle Studie zur Motivation, als Laie beim Projekt „Galaxy Zoo“ anhand von Bildern Galaxien zu klassifizieren, offenbarte als am weitesten verbreiteten Grund: „I am excited to contribute to original scientific research.“ /31/ Musikalien zu erschließen, ist zwar an sich keine „echte wissenschaftliche Forschung“, es ist aber eine unabdingbare Voraussetzung dafür, dass eine solche stattfinden kann.

So setze ich als komprimiertes Fazit einen Dreiklang:

- Mut zur Veröffentlichung (scheinbar) imperfekter, weil grober Erschließungsdaten im Netz;
- Mut zur Kooperation mit unterschiedlichen Mitspieler(inne)n und Vertrauen in deren Fertigkeiten;
- Mut zu spielerischen Komponenten als Motivation für das Crowdsourcing.

Katharina Talkner ist wissenschaftliche Bibliothekarin und Dezernentin Historische Sammlungen an der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf.

1 Jutta Weber: Kalliope: ein Portal in die Welt der Nachlässe und Autographen, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 39 (2002, ersch. 2003), S. 345–358, dort S. 346. – Der vorliegende Beitrag ist eine gekürzte Fassung meines Artikels: I've got the RISM and you've got the music! Moderne Wege zur effizienten Erschließung musikalischer Nachlässe, in: *Perspektive Bibliothek* 2.2 (2013), S. 75–103, <http://dx.doi.org/10.11588/pb.2013.2.11244> (24.11.2013).

2 Gemäß den RNA wird „als (echter) Nachlass [...] die Summe aller Materialien verstanden, die sich zu Lebzeiten einer Person bei ihr zusammengefunden haben.“ *RNA: Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen*, betreut von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. www.kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/verbund/rna_berlin_wien_mastercopy_08_02_2010.pdf (06.09.2013).

3 Siehe mit Hinweis auf weitere Literatur Sylvia Asmus: *Nachlasserschließung im Deutschen Exilarchiv 1933–1945 unter besonderer Berücksichtigung der Benutzersicht*, Berlin 2010, urn:nbn:de:kobv:11-100106156 (06.09.2013).

4 *RNA*, S. 11.

5 Ebd., S. 23.

6 *Regeln für die alphabetische Katalogisierung von Ausgaben musikalischer Werke. RAK-Musik; Sonderregeln zu den RAK-WB und RAK-ÖB [Grundwerk]*, hrsg. von der Arbeitsstelle für Standardisierung, rev. Ausg. 2003, Leipzig u. a. 2004.

7 *Handbuch zu Kallisto. Richtlinien und technische Dokumentation zur Erfassung musikalischer Quellen innerhalb des RISM*. www.rism.info/fileadmin/content/Kallisto-Handbuch_dt_2008-03-07_01.pdf (06.09.2013).

8 *RD A. Resource Description and Access*, deutsche Ausgabe, www.files.d-nb.de/pdf/rdaDeutschGesamt.pdf (06.09.2013), insbesondere die Kapitel 6.14–6.18 und 6.28.

9 *Kalliope. Verbundkatalog Nachlässe und Autographen*, www.kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/ (06.09.2013).

10 *Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM-OPAC)*, www.opac.rism.info/ (06.09.2013).

11 Siehe *Handbuch zu Kallisto*.

12 Siehe Katrin Braun, Jürgen Diet: Start der 3. ViFaMusik-Förderphase, in: *BSB-Mitteilungen* 133 (2013), S. 10–11.

- 13 RNA, S. 13.
- 14 Asmus, *Nachlasserschließung im Deutschen Exilarchiv*.
- 15 Eine „mehrstufige Verzeichnung“, die vom Allgemeinen zum Besonderen vorgeht, legen auch die *Internationalen Grundsätze für die archivische Verzeichnung* fest, vgl. *ISAD (G). Internationale Grundsätze für die archivische Verzeichnung*, übers. u. neu bearb. von Rainer Brüning, 2., überarb. Ausg., Marburg 2002 (Veröffentlichungen der Archivschule Marburg. 23), S. 33.
- 16 Jutta Weber: Malvine, Kalliope und Leaf. Neue Strukturen in der Vernetzung von Daten der europäischen Kulturgeschichte, in: *editio: Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 15 (2001), S. 177–186.
- 17 Vorbild für dieses Vorgehen könnte die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden sein, die auch unbearbeitete Nachlässe in die alphabetische Liste auf der Homepage aufnimmt: www.slub-dresden.de/sammlungen/musik/musikhandschriften-und-alte-drucke/musiknachlaesse (06.09.2013).
- 18 Laut Asmus, *Nachlasserschließung im Deutschen Exilarchiv*, S. 277, sind Angaben wie „2 Schachteln“ oder „ca. 1950er – 1980er Jahre“ ausreichend.
- 19 Dies wird immer wieder betont, so von Sigrid von Moisy: „Werft jenen Wust verblichener Schrift ins Feuer ...“: Gedanken zu Archivwürdigkeit, Kassation und Erschließungstiefe von Nachlässen aus der Praxis der Bayerischen Staatsbibliothek, in: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 33 (2008), Heft 1/2, S. 135–149, hier S. 149, und Asmus, *Nachlasserschließung im Deutschen Exilarchiv*, S. 56.
- 20 Beispielsweise hat Agnieszka Brockmann in ihrer Diplomarbeit einen umfangreichen Nachlass fein erschlossen: Agnieszka Brockmann: *Der Kuczynski-Nachlass in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin*, Norderstedt 2011.
- 21 Dafür plädiert auch Weber, *Kalliope*, S. 357.
- 22 Eine Erläuterung aktueller Web 2.0-Techniken findet sich beispielsweise bei Vivian Pindur: *Grundlagen des Web 2.0. Anwendungen, Geschäftsmodelle, Potenziale*, Bochum 2011 (Arbeitsberichte des Lehrstuhls für Wirtschaftsinformatik. 77), S. 8–9.
- 23 Pindur, *Grundlagen des Web 2.0*, S. 68.
- 24 *Répertoire International des Sources Musicales*, www.rism.info/ (06.09.2013).
- 25 *Handbuch zu Kallisto*, 2008, www.rism.info/fileadmin/content/Kallisto-Handbuch_dt_2008-03-07_01.pdf (06.09.2013).
- 26 *Plaine Et Easie Code*, 2004, www.iaml.info/files/plaine_easie_code.pdf (06.09.2013).
- 27 Siehe Beth M. Whittaker und Lynne M. Thomas: *Special collections 2.0. New technologies for rare books, manuscripts, and archival collections*, Santa Barbara, California 2009, S. 94, *Legacy Libraries*, www.librarything.com/legacylibraries (06.09.2013) und allgemein zu Social Cataloging Elyssa Kroski: *Web 2.0 for librarians and information professionals*, New York u. a. 2008, S. 77–88.
- 28 Pindur, *Grundlagen des Web 2.0*, S. 16.
- 29 Siehe zu Spielen im Rahmen von Library 2.0 David Ward: up,up,down,down,left,right,left,right,a,b,select,start. Learning from Games and Gamers in Library 2.0, in: *Library 2.0 and beyond. Innovative technologies and tomorrow's user*, hrsg. von Nancy Courtney, Westport, Connecticut 2007, S. 105–118.
- 30 Siehe *foldit*, www.fold.it/portal/ (06.09.2013) sowie Jens Uehlecke: Computerspiel Foldit. Falten statt ballern, in: *ZEIT Wissen* 6 (2010), www.zeit.de/zeit-wissen/2010/06/biologie-wissenschaft-computerspiel (04.03.2013), und Dirk Asendorpf: Computerspiele: „Nicht nur Zeitvertreib“, in: *Die ZEIT* 5 (27.01.2011), www.zeit.de/2011/05/T-Computerspiele-Interview (04.03.2013).
- 31 M. Jordan Raddick, Georgia Bracey, Pamela L. Gay, Chris J. Lintott, Carie Cardamone, Phil Murray, Kevin Schawinski, Alexander S. Szalay, Jan Vandenberg: Galaxy Zoo: Motivations of Citizen Scientists, <http://arxiv.org/abs/1303.6886v1> [physics.ed-ph] (24.11.2013), S. 30.

Berlin Calling – Die Jahrestagung der AIBM Deutschland 2013

Bei der AIBM-Tagung vom 10. bis 13. September 2013 in Berlin gab es mindestens zwei gute Gründe zum Feiern. Die deutsche AIBM-Sektion wurde stolze 60 Jahre alt! Passend dazu wurde ein neuer Teilnehmerrekord aufgestellt. Nie zuvor hatte es so viele Anmeldungen für die Jahrestagung gegeben. Es wurde sogar fast die 200er-Marke geknackt. Mit Berlin als Veranstaltungsort hatte man sich zum vierten Mal in der Geschichte der deutschen Ländergruppe für die Hauptstadt entschieden. Wie bereits Franz von Suppé wusste: „Du bist verrückt, mein Kind, du musst nach Berlin“, gab Berlin dem Jubiläum den richtigen Rahmen.

Los ging es am Dienstag, dem 10. September, in der Universitätsbibliothek der Technischen Universität Berlin mit zwei Schulungen. Neben der sehr beliebten und zum wiederholten Male angebotenen Schulung zur Datierung von Notendruckten, gab es eine Einführung in die Erstellung von e-Tutorials. Beide Schulungen waren sehr gut besucht.

Die Schulung zur Datierung von Notendruckten, an der ich teilgenommen habe, brachte nicht nur einen Überblick über die wichtigsten Hilfsmittel, sondern machte auch deutlich, wie wichtig jeder kleine Hinweis ist, damit die „Schnitzeljagd“ zum Ziel führt. Anschließend ließ man den Tag im Restaurant „Filmbühne“ beim Vorabendtreffen ausklingen. Auch hier war die Teilnehmerzahl wieder überwältigend, obwohl die Tagung noch gar nicht offiziell eröffnet worden war. Das Essen war gut, die Stimmung noch besser. Die AIBM-Familie hatte sich wiedergefunden.

Am Mittwoch, 11. September, begann die eigentliche Konferenz im Jazz-Institut Berlin, idyllisch am Einsteinufer gelegen. Begeistert war ich von der Größe des Vortragssaals. Endlich einmal eine Konferenz, ohne stehen oder auf der Treppe sitzen zu müssen.

Das Tagungsprogramm war bunt gemischt. Nicht nur die Sektionen Öffentliche und Wissenschaftliche Musikbibliotheken sowie Musikhochschul- und Hörfunkbibliotheken wurden thematisch abgedeckt; das Programm wurde zusätzlich



Vortragssaal des
Jazz-Instituts
Berlin
Foto:
Petra Wagenknecht

durch Präsentationen mit internationalem Flair erweitert, beispielsweise durch Peter de Konings Vortrag über „muziekweb.nl“, ein Projekt der Centrale Discotheek Rotterdam. Nach der Begrüßung durch den Präsidenten der Universität der Künste Berlin, Prof. Dr. Martin Renner, und der Eröffnung durch den Präsidenten der AIBM-Ländergruppe Deutschland, Jürgen Diet, folgte der erste Themenblock mit Schlaglichtern zum Berliner Musikleben. Besonders hervorgehoben wurde hier die Problematik, die sich durch die doppelten Strukturen nach der Wiedervereinigung ergab. In den wenigsten Fällen kam es zu einer sinnvollen Fusion; meist wurde eine der beiden Institutionen geschlossen oder die eine wurde von der anderen geschluckt. Nachmittags folgten die AG Musikhochschulbibliotheken und die AG Öffentliche Musikbibliotheken. Besonders der Vortrag von Christoph Deeg „Von der Bestands- zur Serviceorientierung – neue Kooperationen für Musikbibliotheken“ wurde in ungewöhnlich lebendiger und prägnanter Weise präsentiert. Er hinterließ einen bleibenden Eindruck bei vielen Zuhörern und stieß zusätzlich auf der AIBM-Mailingliste eine Diskussion an. Am Abend stand ein Konzert des Deutschen Sinfonie-Orchesters Berlin auf dem Programm, das sehr gelobt wurde.

Am Donnerstag, 12. September, folgte vormittags die Plenumsitzung „Musik digital“ und nachmittags die AG Musikabteilungen an wissenschaftlichen Bibliotheken in der Staatsbibliothek Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Dieser Nachmittag hat mich persönlich besonders interessiert. Neben einem Ausblick auf die Ablösung der Sondersammelgebiete durch die Fachinformationsdienste, gehörte die Präsentation einiger Schätze der Musikabteilung zu den Highlights der gesamten Tagung. Beim Anblick einer originalen Bach-Handschrift läuft einem doch ein kleiner Schauer über den Rücken.

Der nächste Höhepunkt folgte schon kurz danach: Eine Bootsfahrt durch Berlin. Vom Tegeler Weg ging es auf der Spree vorbei an Hauptbahnhof, Museumsinsel, Berliner Dom, entlang der Flussseite der Zentral- und Landesbibliothek und des Schlossplatzes bis zur Schleuse Mühlendamm und zurück. Es war eine tolle Atmosphäre, als die Sonne langsam unterging, während die Lichter Berlins immer zahlreicher wurden und sich im dunklen Wasser der Spree spiegelten. Ganz abgesehen von den waghalsigen Brückendurchfahrten, die selbst Musikbibliothekare zwangen, die Köpfe

Bootsfahrt auf der Spree
Foto: Manfred Ullrich



einzuziehen. Unvergessen ist die spontane, aber sehr interessante Führung von Petra Wagenknecht, die über jedes Gebäude etwas Spannendes zu erzählen wusste. Nach der Plünderung des Buffets und der Auslosung der Quizgewinner anlässlich des AIBM-Jubiläums klang der Abend bei angeregten Gesprächen aus. Einige wenige trauten sich sogar, in der Schiffsdisco das Tanzbein zu schwingen.

Der Freitagvormittag, 13. September, war ganz dem Thema „Resource Description and Access (RDA)“ gewidmet. Die Vorträge waren so gut gestaltet, dass sie dieses anspruchsvolle Thema verständlich präsentierten. Mir persönlich wurde an diesem Vormittag vermittelt, dass die RDA nicht nur ein lästiges Übel, sondern durchaus sinnvoll sein kann, gerade um musikalische Werke und ihre Bearbeitungen zu erschließen. Sehr hilfreich war es auch, einmal konkrete Zahlen zur Umsetzung der RDA in den Bibliotheken zu hören. Dass pro Mitarbeiter etwa ein Tag für die Schulung der „Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR)“ und circa 3 Monate halbtags für die praktische Einweisung in die RDA aufgebracht werden müssen, ist eine Bindung von Personalmitteln, die eine große Herausforderung darstellt und deren Planung von den Bibliotheken bereits jetzt begonnen werden sollte.

Als „Newcomer“ auf der AIBM-Tagung hatte ich die Konferenz mit Spannung erwartet. Berlin ist immer eine Reise wert, aber auch von der AIBM wurde ich nicht enttäuscht. Ein großes Lob möchte ich den Organisatoren aussprechen, die für einen reibungslosen Ablauf und eine erkenntnis- und erlebnisreiche Tagung gesorgt haben. Von der Größe der Vortragssäle über die Programmgestaltung bis zur Verpflegung in den Kaffeepausen war alles perfekt durchdacht. Der einzige Wermutstropfen war, dass viele interessante Veranstaltungen gleichzeitig stattfanden. Am Donnerstagnachmittag hätte ich mich am liebsten dreigeteilt, da ich von meiner ersten AIBM-Tagung möglichst viel aus den verschiedenen AGs mitnehmen wollte. Positiv überrascht war ich von der guten Stimmung unter den Tagungsteilnehmern und dem regen fachlichen Austausch. An der nächsten Tagung in Nürnberg werde ich sicher wieder teilnehmen. Bleibt mir noch abschließend, zum Jubiläum zu gratulieren. Happy Birthday AIBM! Auf die nächsten 60 Jahre!

Helene Dorfner ist Bibliotheksreferendarin am Landesbibliothekszentrum/Pfälzische Landesbibliothek in Speyer.

Berlin

„Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ – Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin

Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin vom 6. bis 29. März 2014

Ausstellungseröffnung:
5. März 2014, 18.00 Uhr,
Dietrich-Bonhoeffer-Saal
(Ausstellungsraum) der
Staatsbibliothek zu Berlin,
Potsdamer Straße 33,
10785 Berlin

Zur Ausstellung erscheint
ein Begleitband

Schon 25 Jahre sind es her, seit die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SBB) die letzte Ausstellung zu Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) präsentiert hat. Dabei gehört dieser berühmte Bachsohn zu den „Hausheiligen“ der Bibliothek und ist mehrfach und signifikant mit der Stadt Berlin verknüpft: Bach verbrachte einen bedeutenden Teil seines Lebens hier in Berlin, 28 Jahre war er in der Hofkapelle Friedrichs des Großen angestellt, schon zuvor gehörte er zu dessen Hofstaat. In Berlin sind viele Werke Bachs vor allem aus dem Bereich der Instrumentalmusik entstanden, die im besten Sinne „innovativ“ waren und in Kompositionen von Zeitgenossen und Nachfolgern nachwirkten.

Als Hofcembalist bewegte sich Bach im Kreis von Musikern wie Johann Joachim Quantz, den Brüdern Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun und Franz Benda, die mit dem König musizierten. C. P. E. Bachs Instrument war dabei das „Clavier“, was in der Mitte des 18. Jahrhunderts das Cembalo im repräsentativen Bereich, im intimen Rahmen auch das Clavichord war. Für das „Clavier“ komponierte er zentrale Werke, die die Entwicklung der Sonate formal und ästhetisch bestimmten und die überregionale Bedeutung und Hochschätzung in der musikalischen Welt begründeten. Vor allem aber schuf Bach für dieses Instrument ein Schul- und Lehrwerk mit dem Titel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, das zum ersten Mal 1753 in Berlin gedruckt erschien. Diese Schule und ihre Fortsetzung aus dem Jahr 1762 erreichten im 18. Jahrhundert mehrere Auflagen und hatten eine große Verbreitung in der damaligen musikalischen Welt. Die Berühmtheit, die Bach mit seinem theoretischen Werk erlangte, kann gar nicht überschätzt werden. Er war damit „der Bach“, wenn von einem Vertreter dieser Familie die Rede war. Aufgrund der zentralen Stellung dieses Werkes, das im Umkreis ähnlicher wichtiger Schulen entstand – Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* erschien 1752 in Berlin, Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* wurde in Augsburg 1756 veröffentlicht –, bildet es den Ausgangspunkt der Berliner Ausstellung. Doch Bach war zunehmend nicht mehr glücklich als Hofcembalist und er versuchte mehrfach einen beruflichen Neuanfang durch Bewerbungen an anderen Orten Deutschlands. Dies gelang, als er 1768 die Stelle eines Musikdirektors an den fünf Hauptkirchen Hamburgs antrat, die er bis zu seinem Tod innehatte.

Bachs Verdienste als Bewahrer des Erbes seiner Familie können heute nicht hoch genug eingeschätzt werden: Ohne seinen Sammlerwillen und seine Sorgfalt in der Überlieferung wäre heute nicht so vieles erhalten. Gerade auch für die Überlieferung der Autographen seines Vaters spielt C. P. E. Bach eine zentrale Rolle. Verfolgt man dieses Sammeln zurück bis zur Erbteilung nach dem Tod J. S. Bachs,



C. P. E. Bach: Pastell von Johann Philipp Bach, 1733 (Mus. P. Bach, K.Ph.E. I,1)

in dessen Händen sich wiederum Abschriften und Autographen von Musik der älteren Bachfamilie befanden, und bedenkt man, dass sich vieles davon nach C. P. E. Bachs Tod von Hamburg erst wieder nach Berlin bewegen musste, so ist es als großes Glück zu bezeichnen, dass so zahlreiche und bedeutende Musikalien heute wohlbehalten und in großem Umfang in der SBB vorhanden sind. Über wichtige Musiksammler wie den aus Riga stammenden Gelehrten Georg Poelchau gelangten viele Handschriften und bedeutende Drucke sowie weitere Nachlassteile von Hamburg dann schließlich doch in die Königliche Bibliothek zu Berlin. Mit dem Ankauf der Sammlung Poelchau im Jahr 1841 wurde auch der Grund gelegt, die „Musikalische Sammlung“ im Jahr darauf institutionell in der Königlichen Bibliothek zu verankern. 1842 trat Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1859) als Kustos der Musiksammlung seinen Dienst an.

Die Ausstellung der SBB des Jahres 2014 steht in der Tradition der Jubiläumsaktivitäten zum 200. Todestag C. P. E. Bachs im Jahr 1988. Die während des Zweiten Weltkriegs ausgelagerten Bestände der Preußischen Staatsbibliothek waren damals seit Jahrzehnten auf die beiden deutschen Staaten verteilt. Zwar waren Forschungsarbeiten an den getrennt aufbewahrten Beständen – wozu auch diejenigen C. P. E. Bachs gehörten – in Berlin möglich, doch eine gemeinsame Ausstellung mit Beständen aus der Deutschen Staatsbibliothek (Ostberlin) und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West) konnte es nicht geben. Erst seit der Wiedervereinigung besteht die Möglichkeit, für eine Ausstellung aus dem gesamten Bach-Bestand auszuwählen. Vor allem sind heute auch Bestände wieder zugänglich, die der Bach-Forschung 1988 gar nicht zur Verfügung standen: Dies sind die Musikalien der Sing-Akademie zu Berlin e. V., die nach ihrer spektakulären Wiederentdeckung 1999 in Kiew (Ukraine) seit 2001 in der Musikabteilung der SBB als Depositum verwahrt werden. Und erst vor wenigen Jahren gelang es, zahlreiche Porträts aus dem Bestand der Musikabteilung als ursprünglich der über 400 Porträts umfassenden Sammlung C. P. E. Bachs zugehörig zuzuschreiben. Diese neuen Aspekte berücksichtigt die Präsentation. Sie ermöglicht es, den Musiker, Komponisten und Geschäftsmann Carl Philipp Emanuel Bach, den Lehrer, Theoretiker und den Menschen aus verschiedenen Blickwinkeln in einer Ausstellung näher zu beleuchten.

Martina Rebmann

Weitere Veranstaltungshinweise zum C. P. E. Bach-Jahr auf der Internetseite „300 Jahre C. P. E. Bach“ www.cpebach.de

Dresden

XVI. Jahrestagung der
Gesellschaft für Musikforschung
an der Hochschule für Musik
Carl Maria von Weber vom
17. bis 21. September 2013

Das Programm der Jahrestagung 2013 der Gesellschaft für Musikforschung zeigt, dass die Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicaux (AIBM) und die Gesellschaft für Musikforschung (GfM) ihre Beziehungen in den letzten Jahren intensiviert haben. Neben der üblichen Abfolge von Symposien, freien Referaten, Arbeits- und Fachgruppensitzungen gab es zwei Veranstaltungen, die aus musikbibliothekarischer Sicht interessant waren: Präsentation und Roundtable „Forum Virtuelle Fachbibliothek Musikwissenschaft – Neuigkeiten, Herausforderungen und Perspektiven“ sowie den Roundtable der AIBM „Musikgeschichtliche Quellen digital – Perspektiven der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Bibliotheken.“

Die Expertenrunde des Roundtable „Musikgeschichtliche Quellen digital“ setzte sich aus Fachleuten der Bereiche Bibliothek, Musik- und Rechtswissenschaft zusammen: Achim Bonte (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, SLUB), Anne Lauber-Rönsberg (Institut für geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Medienrecht, Technische Universität Dresden), Silke Leopold (Musikwissenschaftliches Seminar, Universität Heidelberg), Franziska Regner (Deutsche Forschungsgemeinschaft Bonn), Joachim Veit (Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn) sowie Barbara Wiermann (Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Leipzig), gleichzeitig auch Moderatorin des Roundtable. Diskutiert wurde, wie die digitalen Möglichkeiten und der zunehmende Zugriff auf digitalisierte Quellen durch die musikwissenschaftliche Forschung das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Bibliotheken verändern.

Achim Bonte stieg mit der steilen These ein, Wissenschaftler seien mutige Visionäre mit ausgeprägter internationaler Perspektive, Bibliothekare arbeiteten mangels unternehmerischen Weitblicks und Flexibilität zu starr bestandsorientiert. Viele Bibliotheken stellten zwar ihre Bestände im Netz zur Verfügung, dennoch fehle es an sinnvollen Vernetzungen und einheitlichen Standards der Digitalisate. Um diesem Missstand zu begegnen, sei es notwendig, dass Bibliotheken sich bewegten: weg vom klassischen Umgang mit dem Fokus auf die lokalen Bestände – hin zur vernetzten, institutionsübergreifenden Präsentation der Bestände. Joachim Veit betonte, dass es zwar keinesfalls an Digitalisierungsprojekten, wohl aber an Schnittstellen zu anderen Datenbanken fehle.

Im Ergebnis bestand Einigkeit über folgende klärungsbedürftige Probleme:

- die unklare Urheberrechtslage,
- fehlende technische Standards bei Datenbanken (Bildgröße, Auflösung etc.),
- Vergütungsfragen,

- mangelndes Wissen im Bereich von Fototechnik und Webdesign,
- mangelnder gegenseitiger Einblick in die Arbeit von Wissenschaftlern und Bibliothekaren.

Wünschenswert seien zukünftig mehr Bibliothekare, die sich forschend betätigten, woran es gegenwärtig noch weitgehend fehle. Ferner sei ein Aufbaustudiengang sinnvoll, der Bibliothekaren und Musikwissenschaftlern die notwendige Expertise zu Fototechnik, Urheberrecht und Webdesign vermittele.

Im Forum der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft (ViFaMusik) stellten Claudia Heine und Katrin Braun (Westfälische Wilhelms-Universität Münster) die Betaversion des *Handbuchs für musikalische Terminologie*, den ViFaMusik-Dokumentenserver sowie die – als Pendant zu den digitalen Sammlungen entstandene – neu hinzugekommene Audiosammlung der ViFaMusik vor. Der darauffolgende Roundtable thematisierte das bekannte Problem, dass die Expertendatenbank nicht aktuell und damit unattraktiv sei. Inhalte der Datenbank würden durch die Eintragenden nicht regelmäßig gepflegt. Ein Problem sei die Verzweigung der Einträge, die die mühselige Pflege weiterer Seiten notwendig mache. Befriedigende Lösungsmöglichkeiten konnten leider nicht gefunden werden.

Der Donnerstag, der „SLUB-Tag“ (19. September), bot von 11 bis 18 Uhr die Möglichkeit, sich in der SLUB über verschiedene Entwicklungen zu informieren. Nach einer Führung durch die Schatzkammer wurden abgeschlossene, geplante und aktuelle Projekte vorgestellt. Katrin Bemann beispielsweise präsentierte das von der DFG geförderte Projekt „Dresdner Opernarchiv digital“. Im Uraufführungs-



Besuch bei der Schumann-Briefedition, Arbeitsstelle Dresden

material von Richard Wagners *Fliegendem Holländer* befindet sich eine handschriftliche Notiz, die auf eine Schellackplattenaufnahme der Firma Electrola aus den 1930er-Jahren verweist. Ein Hyperlink im RISM-OPAC führt direkt zu dieser Tonaufnahme. Dies ist ein schönes Beispiel für die Möglichkeiten, die eine moderne Datenbank bietet.

Im Rahmen des Besuchs der Robert und Clara Schumann-Briefedition, Arbeitsstelle Dresden wurde festgestellt, dass jede Briefedition ihre eigene Personendatenbank führt. Zur Vermeidung doppelter Arbeit wäre es wünschenswert, wenn die Personendatenbanken online verfügbar wären, wie dies heute schon bei der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe der Fall ist. Auch hier zeigt sich wieder die Notwendigkeit für ein vernetztes Arbeiten.

Isabell Tentler

Dublin

Verschollenes lutherisches
Gesangbuch aus dem Jahr 1524
in Dublin entdeckt

In Fachkreisen wird man es als eine Sensation feiern: Erst vor wenigen Wochen, 489 Jahre nach seinem Erscheinen, wurde bekannt, dass in Dublin eines der wichtigsten verloren geglaubten Gesangbücher der Reformationszeit die Jahrhunderte überlebt hat.

Man könnte es als Ironie des Schicksals bezeichnen, dass die deutsche Artillerie durch ihren Beschuss und die dadurch ausgelöste Brandkatastrophe in der Nacht vom 24. zum 25. August 1870 im Deutsch-Französischen Krieg die Stadtbibliothek in Straßburg und die darin befindliche einmalige Sammlung ihres eigenen Kulturguts in Schutt und Asche legte. Zahlreiche wertvolle alte Drucke und Handschriften aus allen Bereichen des deutschen Geisteslebens und der Geschichte waren dadurch unwiederbringlich verloren. Unter den Verlusten war auch das einzige bekannte Exemplar eines der ältesten Kirchengesangbücher deutscher Sprache, das in Fachkreisen als „Erfurter Enchiridion zum Schwarzen Horn“ bekannte Büchlein aus dem Jahr 1524, gedruckt von Mathes Maler: Enchiridion Oder ein Handbuechlein/ einem yetzlichen Christen fast nutzlich bey sich zuhaben zur stetter vbung vnnd trachtung geystlicher gesenge/ vnd Psalmen/ Rechtschaffen vnnd kunstlich vertheutsch.

Ist es nun wiederum eine Ironie des Schicksals, dass jetzt ausgerechnet im stockkatholischen Irland ein Exemplar eben dieses „Erfurter Enchiridions“, in dem unter anderem viele der bekannten Lieder Martin Luthers zum ersten Mal in einem Gesangbuch vereinigt waren, zum Vorschein kommt? In einem Sammelband mit anderen lutherischen Pamphleten war der reformatorische Druck im Katalog der Bibliothek des Trinity College in Dublin zwar ordnungsgemäß erfasst, nur war man sich offenbar bis vor kurzem weder über die Bedeutung des Buches im Klaren, noch darüber, dass sich weltweit kein zweites Exemplar davon erhalten hat. Und das trotz einer hand-

schriftlichen Bemerkung am unteren Rand des Titelblattes: „Diess ist d[a]z erste Lutherische Gesangbuch.“

Als nun der Musikbibliothekar der Trinity College Library, Roy Stanley, im Zuge von Vorbereitungen zu einer geplanten Ausstellung Nachforschungen über das Buch anstellte, entdeckte er in der einschlägigen Literatur immer nur den Hinweis „Verloren“ beim einzigen bekannten Exemplar der Bibliothèque Nationale et Universitaire in Straßburg. Ungläubig suchte er Rat bei deutschen Musikwissenschaftlern. Diese konnten dem irischen Kollegen bestätigen, dass es nach heutigem Kenntnisstand tatsächlich kein zweites Exemplar des „Erfurter Enchiridion zum Schwarzen Horn“ gibt, und schickten ihm eine detaillierte Beschreibung des verbrannten Straßburger Buches, die der Kirchenliedforscher Philipp Wackernagel im Jahr 1855 veröffentlicht hatte. Damit war klar, dass es sich bei dem Dubliner Fund um das bedeutende lutherische Gesangbuch handelt, an dessen Ende steht: „Gedruckt zu Erfordt zcum Schwartzen Hornn/ bey der kremer brucken. M.D. xxiiij. Jar.“

Zwar hatte man 1848 einen Nachdruck angefertigt, doch war das damalige Reproduktionsverfahren nicht sehr zuverlässig, sodass einzelne dünne Linien von Hand nachgezogen werden mussten. Für einen Vergleich mit verwandten Gesangbuchdrucken der Zeit, vor allem mit dem fast zeitgleich erschienenen sogenannten „Erfurter Enchiridion zum Färbefass“, war diese Faksimile-Edition bisher zwar hilfreich, für Detailfragen aber wegen ihrer Retuschierungen nur von begrenztem Wert. Umso erfreuter, so kann man vermuten, wird sich nun die einschlägige Forscher-Community auf das Dubliner Exemplar stürzen.

Die Geschichte der Erfurter Enchiridien war von Anfang an eine spannende. Warum erschienen 1524 fast zeitgleich und mit einem fast gleichen Inhalt, jedoch zum Teil abweichender Reihenfolge zwei Gesangbücher in zwei verschiedenen Erfurter Druckereien? Dazu muss man wissen, dass der Notendruck in damaliger Zeit arbeitsintensiv und damit teuer war. Die Notenlinien und -zeichen wurden, quasi als Negativ, aus einem glatten Holzblock geschnitten. Die erhabenen Stellen, Linien, Notenschlüssel, Notenköpfe und -hälse sowie Pausen wurden mit Druckerfarbe versehen und die ganzen Blöcke dann auf den Papierbogen gepresst. Die zweite Frage: Welcher der beiden nach dem jeweiligen Hausnamen benannten Drucker, Johannes Loersfeld „in der Permentergassen zum Ferbafaß“ oder Mathes Maler „zum schwarzen Horn bei der Kremerbrucken“, brachte sein Werk als Erster auf den Markt? Handelte es sich um ein Gemeinschafts- oder um zwei Konkurrenzunternehmen? Diese Fragen beschäftigten mehrere Forschergenerationen und führten zu unterschiedlichen Antworten. Heute ist man sich relativ sicher: Es gab einen regelrechten Wettlauf darum, wer das erste Gesangbuch der lutherischen Reformation her-

ausbrachte, denn es war abzusehen, dass man sich damit Ruhm und vor allem Geld verdienen würde. Loersfeld war der Erste, der das Repertoire von 26 Liedern, die den Kernbestand der lutherisch-reformatorischen Gesänge ausmachten, beisammenhatte. Vermutlich war es seinem Konkurrenten Maler gelungen, an die noch nicht ganz fertige Druckvorlage einschließlich des Vorwortes heranzukommen, die er eilig kopierte. Malers Melodiendruck bleibt qualitativ hinter dem der Färbefass-Druckerei zurück. Aber beide Drucke zeigen Merkmale von Zeitdruck. Bei Loersfeld erschienen 16 der 26 Lieder mit vorangestellten Melodien, von denen 13 nie zuvor in Erscheinung getreten waren. Bei Maler waren nur zu 15 Texten auch die Melodien abgedruckt. Man nimmt an, dass das Lied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ bei Maler deshalb ohne Melodie steht, weil Loersfeld diese Melodie erst später erhalten und eingefügt hatte.

Trotz aller Forschungen lassen sich einige Fragen zur Entstehung der Erfurter Enchiridien immer noch nicht sicher beantworten: Waren es rein geschäftliche Gründe, die zur Herausgabe führten, oder gab es vielleicht doch einen Auftraggeber, und ist dieser möglicherweise im Umfeld Martin Luthers zu suchen? Auf welchem Weg gelangten die Liedertexte und -melodien nach Erfurt? Und wann und wie gelangte das seltene Stück nach Dublin?

Helmut Lauterwasser

Frankfurt

Bericht zum Telemann-
Workshop 2013

In Frankfurt am Main fand am 4. und 5. Oktober 2013 ein Workshop der Frankfurter Telemann-Gesellschaft statt: Der Studienkurs richtete sich an fortgeschrittene Studierende der Musik sowie der Musikwissenschaft und beschäftigte sich schwerpunktmäßig mit dem Kantatenjahrgang *Neues Lied* von Gottfried Simonis, den Georg Philipp Telemann 1720/21 vervollständigte. Handschriftliche Quellen hierzu (wie im Allgemeinen zu zahlreichen Werken Telemanns) befinden sich in der Frankfurter Universitätsbibliothek; das Vorhaben der Neuedition einiger Kantaten dieses Jahrgangs bildete die Grundlage für den Workshop.

Der erste Tag des Workshops stellte den theoretischen Teil des Studienkurses dar. Frau Dr. Martina Falletta, Frau Dr. Ann Barbara Kersting-Meuleman und Herr Dr. Eric F. Fiedler begrüßten die acht Teilnehmer im Musik-Lesesaal der Frankfurter Universitätsbibliothek. Frau Dr. Kersting-Meuleman referierte zuerst über Telemann und sein Wirken in Frankfurt, im Weiteren speziell über die Sammlung der Kirchenkantatenhandschriften in der Universitätsbibliothek (beziehungsweise über Dokumente der städtischen Kirchenmusik). Wie diese Quellen im Einzelnen in der Online-Datenbank des Internationalen Quellenlexikons für Musik (RISM; Recherche über: opac.rism.info)

dokumentiert sind und welche Möglichkeiten dieses Lexikon für das Verzeichnen und Auffinden von musikalischem Quellenmaterial bietet, legte Frau Dr. Falletta dar.

Von Herrn Dr. Fiedler erfuhren die Studierenden Details zur Quellenlage der Kirchenkantaten und zu den verschiedenen Kantatenjahrgängen Telemanns sowie Näheres zu den Frankfurter Telemann-Ausgaben. Darüber hinaus erhielt sie und erhielten Grundlagen für die nachfolgende Editionsarbeit: Herr Dr. Fiedler stellte die Kopisten vor, in deren Abschriften Werke Telemanns in Frankfurt überliefert sind, und erläuterte Unterscheidungskriterien für Handschriften wie zum Beispiel die unterschiedliche Ausführung von Schlüsseln. Dabei durften natürlich die originalen Quellen (Autographe und Abschriften) nicht fehlen, die die Teilnehmer vorsichtig begutachteten. Thema war auch, inwieweit man aus den erhaltenen Quellen auf die Aufführungspraxis zu Zeiten Telemanns schließen kann. Rezeptionsgeschichtlich ist etwa zu bedenken, dass ein Kopist, der selbst auch Komponist war und Werke Telemanns nach dessen Amtszeit in Frankfurt weiterhin aufführte, durchaus Änderungen an dessen Werken vorgenommen haben kann.

Abgerundet wurde der erste Tag mit einem Stadtrundgang in Frankfurt, der die Kursteilnehmer zu historischen Orten mit Beziehungen zu Telemann (wie zum Beispiel dem Liebfrauenberg) führte.

Am zweiten Tag fand der Studienkurs in der Zentralredaktion des RISM statt; bei diesem praktischen Teil des Workshops bekamen die Teilnehmer die Gelegenheit, selbst direkt in den Editionsprozess einzusteigen – natürlich unter fachkundiger Anleitung beziehungsweise mit der Möglichkeit, sich bei Fragen an die Herausgeber der Frankfurter Telemann-Ausgaben zu wenden. Jeder Einzelne beschäftigte sich nach einer kurzen Einführung von Herrn Dr. Fiedler selbstständig mit einem Satz der Kantate *Herr, sei mir gnädig! Denn mir ist angst* (TVWV 1:769). Die Studierenden hatten hierzu umfangreiches faksimiliertes Quellenmaterial erhalten. So wurde es möglich, Einblicke in die praktische Editionsarbeit zu erhalten, deren Schwierigkeiten sich den Teilnehmern auf diese Weise gut erschlossen – seien es verschiedene Lesarten, die allgemeine Deutlichkeit von Noten und Text oder schlichtweg der Überblick über das gesamte Quellenmaterial zu einem Werk. Erfahrung mit Notensatz-Programmen bildete natürlich die Grundlage für die Übertragung der Noten und die spätere Vergleichbarkeit der Ergebnisse.

Insgesamt kamen die Teilnehmer auf direktem Wege in Kontakt mit editionspraktischen Fragen und konnten ihr Wissen aus dem theoretischen Teil des Workshops unmittelbar anwenden. Für besonders Interessierte soll in näherer Zukunft die Möglichkeit bestehen, am weiteren Verlauf des Editionsprojektes der Frankfurter Telemann-Gesellschaft mitzuwirken.

Laura Sonnabend

Leipzig

Neue Online Bach-Bibliographie für die weltweite Forschergemeinde

Das Bach-Archiv Leipzig präsentiert – als zentrale Forschungsstätte – zum Jahresbeginn 2014 erstmals eine umfassende wissenschaftlich fundierte neue Fachdatenbank zum gesamten Bach-Schrifttum. Hervorgegangen aus den Daten der Bach-Bibliographie von Prof. Dr. Yo Tomita (Queens University, Belfast) und den Daten aus dem Bestandskatalog der Bibliothek des Bach-Archivs, enthält die neu konzipierte und implementierte Datenbank derzeit mehr als 65.000 Titeldaten. Die neue Bach-Bibliographie erschließt nicht nur die Literatur zu Johann Sebastian Bach, sondern richtet ihren Fokus darüber hinaus auch auf die gesamte Bach-Familie und die komponierenden Bach-Söhne Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach. Damit ist die neue Online-Bach-Bibliographie ein Spiegelbild zum Stand der aktuellen Bach-Forschung.

Die Auswahl und die Erschließung des Bach-Schrifttums in der Fachbibliographie erfolgt dabei ausschließlich nach wissenschaftlichen Kriterien, wobei Zuverlässigkeit und Aktualität der angebotenen Informationen höchste Priorität haben. Verzeichnet werden selbstständige und unselbstständige Schriften. Neben Monografien werden Zeitschriftenaufsätze, Rezensionen, elektronische Publikationen und Musikdrucke aufgenommen. Der sprachliche Zugang erfolgt auf Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch und ist damit bewusst international ausgerichtet. So bietet die Datenbank zur Bach-Bibliographie ein flexibles und vor allem schnelles Werkzeug für die Literaturrecherche zu Johann Sebastian Bach, dem wohl weltweit am stärksten im Zentrum der Forschung stehenden Komponisten, und seinem Umfeld.

Webseite der Online Bach-Bibliographie (<http://swb.bsz-bw.de/DB=2.355/>)

bach - Bibliographie
ARCHIV LEIPZIG

Einfache Suche | Suchergebnis | Erweiterte Suche | Zwischenablage | Hilfe

suchen [und] | Suche über alles [ALL] | sortiert nach Erscheinungsjahr

nur Aufsätze Nachweis im Bach-Archiv

Willkommen | Neuerscheinungen

Herzlich Willkommen bei der Bach-Bibliographie Online

- Die Online-Bibliographie verzeichnet das Internationale Bachschrifttum und basiert auf den Daten des Bestandskatalogs der Bibliothek des Bach-Archivs und den Daten der Online-Bach-Bibliographie von Yo Tomita.
- Seit 2012 wird die Bach-Bibliographie vom Bach-Archiv Leipzig in enger Zusammenarbeit mit dem Prof. Yo Tomita (Queens University, Belfast) betreut und laufend erweitert.
- Die Fachbibliographie verzeichnet selbstständige und unselbstständige Schriften und enthält derzeit 66.500 Titel (Ende 2012).
- Aufgenommen werden Monografien, Zeitschriftenaufsätze, Rezensionen, Elektronische Publikationen und zusätzlich Musikalien.
- Unterstützen Sie die Arbeit an der Bach-Bibliographie mit Ihren Titelvorschlägen! -> [Formular](#)
- Weitere Digitale Angebote des Bach-Archivs finden Sie unter bach-digital.de

Ein Angebot des [Bach-Archivs Leipzig](#) in Kooperation mit dem **BSZ**

Hinweis:
Diese Datenbank wird in Unicode (UTF8) präsentiert.
Eventuell in diesem Zusammenhang auftretende Zeichenkodierungsprobleme können an lokal fehlenden Schriftarten (Fonts) im Betriebssystem Ihres Rechners liegen.

Die Online-Bach-Bibliographie wendet sich sowohl an die internationale Gemeinde der Bach-Forscher als auch an alle Bach-Enthusiasten, die sich über den aktuellen Stand der Forschungsliteratur informieren möchten. Mit der Anbindung der Online-Datenbank an das Bach-Archiv Leipzig wurden 2012 die Voraussetzungen geschaffen, das Projekt „Bach-Bibliographie“ auf einer breiteren personellen Basis institutionell abzusichern und den ständig wachsenden neuen Herausforderungen an eine internationale Verzeichnung des breit gefächerten wissenschaftlichen Schrifttums auch künftig gerecht zu werden.

Gemeinsam mit dem Bach-Forscher Prof. Dr. Yo Tomita und der Unterstützung der weltweiten Forschergemeinde wird es in den nächsten Jahren darum gehen, das internationale Bach-Schrifttum zu filtern und zeitnah nach einheitlichen wissenschaftlichen Auswahlkriterien zu erfassen, vorhandene Lücken in der historischen Bach-Biografie zu schließen und neue Forschungsverknüpfungen in die Datenbank mit einzubinden.

Kristina Funk-Kunath

München

Neue Laufzeitfestsetzung für das Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Arbeitsgruppe Deutschland, und das Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM)

Das Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik, RISM) wurde 1952 unter der Schirmherrschaft der International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML) und der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IMS) mit dem Ziel gegründet, die musikalischen Quellen umfassend zu erschließen und die Ergebnisse in zentralen Nachweisen zu publizieren. Die in über 30 Ländern agierende Organisation wird von einem Vorstandsgremium geleitet, dessen derzeitiger Präsident Dr. Wolf-Dieter Seiffert, München, ist.

Die RISM-Arbeitsgruppe Deutschland mit Prof. Dr. Thomas Betzwieser, Frankfurt, als erstem Vorsitzenden und Prof. Dr. Hartmut Schick, München, als dessen Stellvertreter ist ein rechtlich selbstständiger Teil dieses größten internationalen musikwissenschaftlichen Vorhabens. Aufgabe der Arbeitsgruppe ist es, die musikalischen Quellen in Deutschland zu erfassen, umfassend zu erschließen und die Ergebnisse in Zusammenarbeit mit der RISM-Zentralredaktion in Frankfurt am Main zu publizieren.

Aus historischen und organisatorischen Gründen unterhält RISM Deutschland zwei Arbeitsstellen, die aus den ehemals eigenständigen Arbeitsgruppen der Bundesrepublik (seit 1953) und der DDR (seit 1955) hervorgegangen sind. Für das Gebiet der alten Bundesländer ist die Münchner Arbeitsstelle an der Bayerischen Staatsbibliothek zuständig, für die neuen Bundesländer die Dresdner Arbeitsstelle mit Sitz an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Univer-

sitätsbibliothek Dresden. Projektleiter sind die jeweiligen Leiter der Musikabteilungen der beherbergenden Bibliotheken, für die Dresdner Arbeitsstelle Dr. Karl Wilhelm Geck und für München Dr. Reiner Nägele. Die Finanzierung erfolgt anteilig aus Bundes- und Ländermitteln; federführend ist dabei die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz.

Zur Katalogisierung musikikonographischer Quellen wurde 1979 der Münchner RISM-Arbeitsstelle eine RIdIM-Arbeitsstelle angeschlossen. Diese bildet den deutschen Zweig des Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM). Ziel von RIdIM ist es, Werke der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks aller Epochen, die mit Musik und Tanz in Zusammenhang stehen, in Deutschland zu erfassen (<http://www.ridim-deutschland.de>).

Der derzeitige Schwerpunkt der Arbeit von RISM liegt in der Erfassung der Musikhandschriften bis ca. 1850. Trotz einer jährlichen Bearbeitung von ca. 10.000 Handschriften-Titeln war schon seit einigen Jahren abzusehen, dass eine vollständige Erfassung der relevanten Musikhandschriften in Deutschland bis zum bisherigen Laufzeitende im Jahr 2015 auch nicht annähernd zu erreichen sein würde, ja sogar, dass einige der bedeutendsten deutschen Musiksammlungen in dem zentralen Nachweisinstrument, der RISM-Handschriftendatenbank (<http://opac.rism.info>), fehlen würden. Im Rahmen einer großen Evaluation durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften wurde deshalb vorgeschlagen, die Laufzeit um 10 Jahre zu verlängern. Nachdem die Wissenschaftliche Kommission und das Präsidium der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften einer Neufestsetzung der Laufzeit bis zum Ende des Jahres 2025 zugestimmt haben, ist eine wichtige Weichenstellung für die Erfassung historischer Musikquellen in Deutschland erfolgt, deren Tragweite gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Damit besteht nun erstmals die Aussicht auf eine weitreichende Erschließung der historischen Musikhandschriften und -drucke in Deutschland. Zu bedenken ist, dass außer der schwerpunktmäßigen Erfassung der Handschriften auch die anderen RISM-Reihen (Individual- und Sammeldrucke, Libretti, Theoretica) einer ständigen Aktualisierung bedürfen. Angesichts der mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegenden ersten RISM-Veröffentlichungen ist klar, dass es sich bei diesen Arbeiten keinesfalls um „Peanuts“ handelt, die mal schnell nebenbei erledigt werden können. Neben den anfallenden Nachträgen und Korrekturen zu bereits veröffentlichten Daten wurde gerade in jüngster Zeit das Augenmerk verstärkt auf die Anpassung der alten Kataloge an ein neues informationstechnisches Zeitalter und deren Überführung in digitale Medien gelegt.

Ähnliches gilt auch für RIdIM. Die Erfassung der Bildquellen erstreckt sich bislang auf westdeutsche Bestände. Durch die Verlängerung der Laufzeit besteht nun die Möglichkeit, auch Sammlungen aus den neuen Bundesländern einzubeziehen. Daneben ist gewährleistet, dass die bereits vorhandenen Katalogisate der RIdIM-Arbeitsstelle gegebenenfalls aktualisiert und ergänzt werden.

Trotz der neu gewonnenen Arbeitszeit wird die deutsche RISM-Arbeitsgruppe (wie schon in der Vergangenheit) auch künftig angewiesen sein auf flankierende Maßnahmen durch Kooperationspartner. Zu nennen sind in erster Linie Projekte der großen Bibliotheken, in welchen meist abgegrenzte Teilsammlungen durch Drittmittelfinanzierung, z. B. durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, aber auch durch eigene Mittel erschlossen werden. Dabei ist erfreulich, dass eine Vernetzung dieser selbstständigen Projekte über die RISM-Zentralredaktion in Frankfurt erfolgt und die hierzulande angesiedelten derartigen Unternehmungen oft in einem für beide Seiten fruchtbaren Austausch mit den RISM-Arbeitsstellen stehen. Daneben gibt es aber gerade in Deutschland eine Vielzahl kleinerer bis kleinster Bibliotheken und Archive als Resultat der Kleinstaaterei früherer Jahrhunderte, der konfessionellen Unterschiede oder der vielfältigen Bildungstradition. Diese Institutionen haben in aller Regel weder Mittel noch musikwissenschaftlich geschultes Fachpersonal, um ihre Musikalien angemessen erfassen zu können. Gerade die Träger dieser kleinen Sammlungen sind oft besonders dankbar für die Arbeit der RISM-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeiter; und umgekehrt machen nicht zuletzt diese zum Teil kaum erschlossenen, im Einzelfall sogar völlig unsortierten Bestände die Arbeit der beiden RISM-Arbeitsgruppen so interessant und spannend. Gleichzeitig wird deutlich, dass es sich bei der Arbeit von RISM um Grundlagenforschung handelt; die Ergebnisse werden vornehmlich der Wissenschaft, aber auch der Musikpraxis zur weiteren Verwendung dargeboten.

Helmut Lauterwasser

Paderborn

Bericht über die Edirom Summer School 2013

Unter dem Titel „Digital Humanities – Themen, Tools, Technologien“ veranstaltete das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold (www.muwi-detmold-paderborn.de) vom 23. bis 27. September 2013 die nun bereits vierte Edirom Summer School (ess.uni-paderborn.de) in Folge. Seit 2010 steht diese Veranstaltung ganz im Zeichen der technologischen Entwicklungen, die die geisteswissenschaftliche Arbeit seit einigen Jahren maßgeblich beeinflussen. So sind Begriffe wie „Computerphilologie“, „Digital Humanities“ oder „Digitale Edition“ heutzutage

wahrlich keine Fremdwörter mehr, doch stellen die neuen Technologien sowohl ihre Anwender als auch ihre Entwickler täglich vor neue Herausforderungen. Die Geschichte der Edirom Summer School spiegelt dabei die wachsende Bedeutung der neuen Technologien sowie den Umgang mit den hierfür erforderlichen Werkzeugen im heutigen Arbeitsalltag recht eindrücklich wider. Wurden im Jahre 2010 noch lediglich drei (einführende) Workshops zu XML und den Auszeichnungssprachen der Text Encoding Initiative (TEI) und der Music Encoding Initiative (MEI) angeboten, so wuchs das Angebot an ergänzenden und vertiefenden Kursen in den Folgejahren beträchtlich an. Das Kursangebot der Edirom Summer School 2013 umfasste dreizehn Veranstaltungen, darunter vier Veranstaltungen zur Textcodierung (TEI-Einführung, Codierung von Handschriften mit TEI, TextGrid, Kontrolliert-strukturierte Vokabulare), sechs Veranstaltungen zur Musikcodierung (Konzeption Digitaler Musikausgaben, Edirom Tools – Erstellen einer Edirom Online, MEI Einführung, Musikcodierung in der Praxis, MerMEId – Arbeiten mit MEI Metadaten) sowie Einführungen zu ODD, XPath und XSLT – drei Programmiersprachen, die die tägliche Arbeit mit den Codierungssprachen wesentlich erleichtern. Sowohl der Text- als auch der Musikblock umfassten damit jeweils grundlegende Einführungen in die Auszeichnungsstandards und den Umgang mit den entsprechenden editorischen und bibliothekarischen Software-Werkzeugen (TextGrid, Edirom, MerMEId) sowie praxisorientierte Kurse, die die Codierung von Handschriften mit TEI und/oder MEI tiefgreifender behandelten. Im Hinblick auf die musikbibliothekarische Praxis sei hier besonders der Kurs zum Metadaten-Editor MerMEId hervorgehoben, der auch in diesem Jahr erfreulicherweise wieder von einem seiner Hauptentwickler, Axel Teich Geertinger (Königliche Bibliothek, Kopenhagen), persönlich durchgeführt werden konnte. Das 2012 erstmalig initiierte Edirom User Forum bot dieses Jahr erneut Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch zwischen Interessierten und Nutzern der Edirom Tools, die mittlerweile in verschiedenen Editionsprojekten, wie etwa dem Projekt „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen“, der Reger-Werkausgabe oder dem Projekt „A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“, zum Einsatz kommen. Ergänzend zum Programm konnten sich Interessierte mit der Einreichung eines kurzen Exposé um eine individuelle Forschungsberatung zu den Themen „Digital Humanities“ und „Digitale Musikedition“ bewerben – ein Angebot, das vielfältig angenommen wurde.

Die Edirom Summer School wurde im letzten Jahr gemeinsam mit dem BMBF-Projekt „Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities (DARIAH)“ (<https://de.dariah.eu>) im Heinz-Nixdorf-Institut der Universität Paderborn ausgerichtet. Für eine Beteiligung

am Kursangebot konnten zudem das Projekt TextGrid, die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (www.hab.de), die Technische Universität Darmstadt (www.digitalhumanities.tu-darmstadt.de) sowie das Danish Centre for Music Publication in Kopenhagen (www.kb.dk/en/kb/nb/mta/dcm/) gewonnen werden. Darüber hinaus hatten Studierende der Universität Paderborn erstmals die Gelegenheit, die Veranstaltung im Rahmen des Studium generale zu besuchen. Mittlerweile ist sie auch integraler Bestandteil des Professionalisierungsbereichs „Digitale Edition“ innerhalb des Masterstudiengangs Musikwissenschaft an der Universität Paderborn.

Die jährlich steigenden Teilnehmerzahlen und die auch auf internationaler Ebene stetig wachsende Nachfrage sprechen für die dringende Notwendigkeit eines solchen Angebots. Mit etwa 60 TeilnehmerInnen und 140 Kursanmeldungen fand die Edirom Summer School 2013 so viel Zuspruch wie in keinem der Jahre davor. Dieser Erfolg ist dem Interesse vieler Menschen in vielen verschiedenen Institutionen zu verdanken – dem Interesse an digitaler Editionsarbeit, an digitaler Text- und Musikcodierung überhaupt, aber auch an der praktischen Umsetzung und Einbindung der neuen Technologien in den editorischen wie bibliothekarischen Arbeitsalltag.

Die nächste Edirom Summer School wird vom 8. bis 12. September 2014 stattfinden. Nähere Informationen dazu erhalten Sie rechtzeitig über die AIBM-Mailingliste.

Kristina Richts

Stuttgart

Zusatzausbildung
„Musikinformations-
management“ an der
Hochschule der Medien
Stuttgart



HOCHSCHULE DER MEDIEN

Im Sommersemester 2014 startet an der Hochschule der Medien Stuttgart der zweite Teil der „Zusatzausbildung Musikinformationsmanagement“ („Seminar 2“). Behandelt werden die Themen Musikwirtschaft und Musikmanagement, Musikdatenbanken sowie Erschließung von Musikalien. Das Seminar findet im Rahmen des berufsbegleitenden Masterstudiums Bibliotheks- und Informationsmanagement statt. Es richtet sich an Interessierte mit bibliothekarischem Studienabschluss und musikalischen Kenntnissen. Kenntnisse in den Regeln der alphabetischen Katalogisierung (RAK) werden ebenfalls vorausgesetzt. Entsprechende Nachweise sind mit der Anmeldung vorzulegen (siehe: www.hdm-stuttgart.de/bi/weiterbildung/musikinfmanag/zulassung).

Die Lehrveranstaltungen finden in zwei mehrtägigen Präsenzphasen statt. Sie werden durch eine Fernstudienphase ergänzt, in der Übungsaufgaben bearbeitet und Referate vorbereitet werden. Das Seminar schließt mit zwei Studienarbeiten ab. Bei erfolgreicher Teilnahme wird ein Zertifikat ausgestellt. Nähere Informationen zu Inhalten und Referenten sowie weitere Details finden Sie unter www.hdm-stuttgart.de/bi/weiterbildung/musikinfmanag/.

Termine

1. Kompaktveranstaltung:
10. April 2014, 14.00 Uhr, bis
12. April 2014, 17.30 Uhr.
Fernstudienphase:
15. April bis 21. Juni 2014.
2. Kompaktveranstaltung:
26. Juni 2014, 10.00 Uhr, bis
28. Juni 2014, 18.30 Uhr.

Anmeldung und Kosten

Die Anmeldung ist ab sofort online möglich unter www.hdm-stuttgart.de/bi/weiterbildung/musikinfmanag/anmeldung.

Die Teilnahmegebühr für das Seminar 2 beträgt 450,00 EUR. Darin sind die Kosten für die Zertifikate sowie für Snacks und Erfrischungsgetränke während der Kompaktveranstaltungen enthalten.

Veranstaltungsorte

10.–12. April 2014:
Hochschule der Medien,
Wolframstraße 32,
70191 Stuttgart
26.–28. Juni 2014:
Hochschule der Medien,
Nobelstraße 10, 70569 Stuttgart

Kontakt

Für alle weiteren Fragen zur Zusatzausbildung wenden Sie sich bitte an Prof. Ingeborg Simon (simon@hdm-stuttgart.de, 0711/8923-3173). Fragen zur Anmeldung beantwortet Ihnen gern Sabrina Silbernagel (silbernagel@hdm-stuttgart.de, 0711/8923-3214).

Wolfsburg

Offenes Singen in der
Musikbibliothek Wolfsburg

Singen erlebt seit einigen Jahren so etwas wie eine Renaissance. Singen ist wieder „hip“. Erheblich hat zu dieser Entwicklung zweifellos das „Liederprojekt“ des Carus-Verlags in Zusammenarbeit mit dem SWR2 beigetragen (www.liederprojekt.org). Während der allgemeine Trend eher das Singen mit Kindern fokussiert, wollen wir gezielt ältere Menschen ansprechen. Aus diesem Grund wählten wir als Jour fixe einen Nachmittagstermin während der Woche.

Das Offene Singen findet seit Dezember 2010 vierteljährlich statt und steht immer unter einem besonderen Motto, wobei im Dezember und März die Themen „Weihnachten“ bzw. „Frühling“ Mottokonstanten sind. Des Weiteren wurden bisher „Sommer- und Erntelieder“, „Abend- und Wiegenlieder“, „Lieder von Liebesfreud und -leid“ sowie „Tanz- und Trinklieder“ gesungen. Zum Programm gehören neben den klavierbegleiteten Volksliedern Zwischenmoderationen mit Hintergrundinformationen zu den Liedern sowie spontane Kurzbeiträge aus dem Publikum. Da wir ausdrücklich im Singen ungeübte Menschen ansprechen, sind diese kleinen Pausen zwischen den Liedern zur Entlastung der Stimmbänder sehr wichtig. Die Gäste tragen Gedichte, Kurzgeschichten und Selbstgedichtetes vor oder präsentieren kleine Sologesangs- und Tanzeinlagen. Qualitativ sind die Beiträge sehr unterschiedlich und verlangen der Moderatorin manchmal erhebliches diplomatisches Geschick ab, aber sie tragen wesentlich zu dem familiären Charakter der Veranstaltungen bei.

Das Offene Singen wurde von Anfang an erstaunlich gut besucht, und es gibt mittlerweile einen festen Kreis von etwa 30 Stammgäs-

ten, die regelmäßig dabei sind. Insgesamt kommen meistens 50 bis 60 Gäste. Etwa 80 Personen haben sich in eine Adressenliste für persönliche Einladungen eingetragen. Wir drucken jedes Mal mit relativ viel Aufwand bunt illustrierte Liederhefte im DIN-A4-Format, die sehr gerne mitgenommen werden. Um jeglichen Problemen mit Verwertungsgesellschaften aus dem Weg zu gehen, schreiben wir mittlerweile alle Melodien und Liedtexte mithilfe des Notensatzprogramms „Capella“ selbst. Das hat zudem den Vorteil, dass Transponierungen in tiefere Tonlagen leicht zu bewerkstelligen sind. Der Aufwand ist verhältnismäßig groß, aber er lohnt sich.

Da der Veranstaltungsschwerpunkt der Musikbibliothek im Jahr 2013 aus Anlass eines Neonazi-Aufmarschs dem Thema „Kein Raum für rechtes Gedankengut“ gewidmet war, wurden auch das Sommer- und Herbstliedersingen in diese Reihe integriert und das Liederspektrum ausnahmsweise auf jiddische und europäische Volkslieder erweitert. Besonders die jiddischen Lieder kamen sehr gut an. In Jahr 2014 wird diese Veranstaltung deshalb in Kooperation mit der hiesigen Orthodoxen Jüdischen Gemeinde wiederholt.

Judith Slembeck

Tagungen

The Music Encoding Conference 2014
20.–23. Mai 2014
Charlottesville, Virginia/USA
<http://music-encoding.org/conference>

103. Deutscher Bibliothekartag
3.–6. Juni 2014
Bremen
www.bibliothekartag2014.de

Jahrestagung der American Library Association (ALA)
26. Juni–1. Juli 2014
Las Vegas, Nevada/USA
<http://ala14.ala.org>

Jahrestagung der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Archive und Dokumentationszentren (IAML)
13.–18. Juli 2014
Antwerpen, Belgien
www.libraryconservatoryantwerp.be/iaml2014/

Edirom Summer School
8.–12. September 2014
Paderborn
<http://ess.uni-paderborn.de/>

Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung (GfM)
17.–20. September 2014
Greifswald
www.phil.uni-greifswald.de/bereich2/musik/jahrestagung-der-gfm-2014.html

Jahrestagung der AIBM, Gruppe Deutschland
23.–26. September 2014
Nürnberg
www.aibm.info/tagungen/2014-nuernberg

Jahrestagung der Internationalen Vereinigung der Schall- und audiovisuellen Archive (IASA)
5.–9. Oktober 2014
Kapstadt, Südafrika
www.iasa-web.org/category/tags/year/2014

Jahrestagung der Internationalen Vereinigung der Schall- und audiovisuellen Archive (IASA), Ländergruppe Deutschland/Deutschschweiz e. V.
14.–15. November 2014
Darmstadt
www.iasa-online.de/iasa_tagung.html

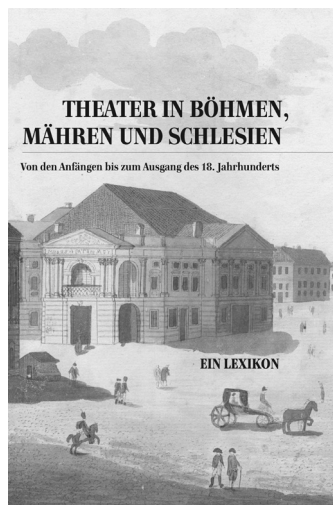
Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Ein Lexikon.

Hrsg. von Alena

Jakubcová und Matthias J.

Pernerstorfer.



Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss. 2013 (Theatergeschichte Österreichs. X/6). Neu bearb., dt.-sprachige Ausg., XXIII u. 894 S., 182 Abb., 109.00 EUR ISBN 978-3-7001-6999-4

Der Ansatz, regionale Geschichtsschreibung lexikalisch aufzubereiten, ist in der Musikwissenschaft nicht gerade verbreitet – und das hat letztlich auch seine guten Gründe. Immerhin können Entwicklungslinien, die über Biographien und Institutionsgeschichten hinausreichen, in der Regel am besten in zusammenhängenden monographischen Texten dargestellt werden, während eine Sammlung lexikalischer Artikel hier nur dann gewinnbringend ist, wenn die Artikel von den Herausgebern klug ausgewählt und sorgfältig zueinander in Beziehung gesetzt werden – gerade wenn, wie im vorliegenden Band, mehrere Dutzend Autoren beteiligt sind. Eben diese Herausforderung haben Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer mit ihrem Lexikon *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien* hervorragend gemeistert. Dabei standen sie nicht allein vor der Aufgabe, eine überwältigende Datenmenge zu systematisieren. Vielmehr vertritt die Publikation den Anspruch, auch „bisher nicht berücksichtigte Quellen“ vorzustellen, sodass „dieses Lexikon zu einer Reihe von neuen Forschungsarbeiten geführt“ hat (S. IV).

Dieser Anspruch, der sich in den durchweg gut recherchierten und ansprechenden Darstellungen der einzelnen Artikel bestätigt findet, hängt ganz entscheidend mit der bisherigen Forschungsgeschichte zusammen. Oscar Teubers inzwischen 130 Jahre alte Darstellung der *Geschichte des Prager Theaters* (1883–1888) ist in ihrer dreibändigen Anlage zwar durchaus ausführlich, beleuchtet aber freilich nur einen Ausschnitt der im vorliegenden Lexikon betrachteten geographischen Räume und beschränkt sich ganz wesentlich auf die Quellenüberlieferung in den Prager Archiven. Eine Ausweitung des Themenfeldes bot die von 1968 bis 1983 erschienene vierbändige *Dějiny českého divadla* („Geschichte des tschechischen Theaters“), deren Inhalte für das Lexikon um biographische Aspekte einerseits und um „das Thema der Mehrsprachigkeit des Theaters“ andererseits ergänzt wurden.

Das Lexikon erschien 2008 in tschechischer Sprache und liegt nun auch in einer – aktualisierten und um neue Quellenfunde ergänzten – deutschsprachigen Fassung vor. Damit relativiert sich erheblich ein wesentliches Hindernis für die Beschäftigung deutscher und österreichischer Wissenschaftler mit den tschechischen Theaterbühnen: die Sprachbarriere. Dies ist insofern von Bedeutung, als uns die Direktoren der Theater- und Operngesellschaften, die Dramatiker, Librettisten, Komponisten, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Puppenspieler und bildenden Künstler, deren Lebensmittelpunkt in Prag oder Brünn lag oder die hier zumindest regelmäßig auftraten, auch auf den Bühnen der angrenzenden Zentren – in Wien, Graz, Dresden oder Leipzig – immer wieder begegnen.

Die biographischen Artikel beschränken sich daher auch nicht allein auf das Wirken dieser Personen in Böhmen, Mähren und

Schlesien, wobei mit Blick auf den Titel des Bandes manchmal eine stärkere Fokussierung wünschenswert gewesen wäre. Gerade in den Einträgen zu ohnehin gut erforschten Komponisten und Librettisten – Caldara, Gluck, Fux, Metastasio oder Mozart – findet sich zum Teil ein Missverhältnis zwischen den allgemein biographischen Beschreibungen und der Bedeutung dieser Persönlichkeiten für die Länder, dem sich das Lexikon widmet. Statt dieser biographischen Ausführlichkeit hätte man beispielsweise lieber mehr Konkretes darüber erfahren, warum, wo und in welchem Umfang „einige böhmische und mährische Musiksammlungen [...] wertvolle musikalische Quellen zu Gluck“ aufbewahren (S. 223). Andererseits findet sich diese Breite der biographischen Aufarbeitung auch dort – und an diesen Stellen ist sie besonders willkommen –, wo weniger bekannte Persönlichkeiten erstmals eine kondensierte Würdigung erfahren; dies umso mehr, wenn sie in *New Grove* oder *MGG* vergessen wurde. Gerade hier ist eine Einordnung der Aufenthalte in Böhmen, Mähren und Schlesien in das überregionale Wirken besonders gut gelungen.

Neben der soliden inhaltlichen Aufbereitung besticht der Band durch eine ansprechende äußere Gestalt. Eine intelligente Auswahl zahlreicher Schwarz-Weiß-Abbildungen in schöner Qualität – Theater- und Opernzettel, Szenenbilder, Librettotitel und Porträtstiche – begleitet die Texte und vermittelt ein lebendiges Bild des einstigen Theaterlebens. Ein ausführliches Abbildungsverzeichnis mit detaillierter Quellenbeschreibung und weiterführenden Literaturhinweisen verleiht den Abbildungen den entsprechenden wissenschaftlichen Rahmen. Personen-, Orts- und Stückeregister und ein Verzeichnis der Artikel unterstreichen die hervorragende redaktionelle Arbeit der Herausgeber; zusammen mit den zwei (!) Lesebändchen erlauben sie einen mühelosen Einstieg in die Lektüre und eine sichere Handhabung des immerhin knapp 900 Druckseiten starken Bandes.

Manuel Bärwald

Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert.

Hrsg. von Freia Hoffmann
und Volker Timmermann.

Wer sich mit der Musikgeschichte des 19. Jahrhundert beschäftigt, besonders mit Themen der Frauen- und Geschlechterforschung in diesem Zeitraum, aber auch mit der Interpretationsgeschichte, sollte diese Sammlung von Quellentexten unbedingt zur Kenntnis nehmen. Die Herausgeberin Freia Hoffmann ist durch zahlreiche Publikationen eine seit Langem ausgewiesene Spezialistin auf dem Gebiet der Frauen- und Geschlechterforschung. Ihr Mitherausgeber Volker Timmermann gehört als wissenschaftlicher Mitarbeiter zum Bremer Sophie Drinker Institut, das sich ebenfalls dieser Thematik verschrieben hat. Beide haben 167 Texte aus deutschen, französischen und



Hildesheim u. a.: Olms 2013
 (Studien und Materialien zur
 Musikwissenschaft. 77). 326 S.,
 Abb., brosch., 19.80 EUR
 ISBN 978-3-487-15020-8

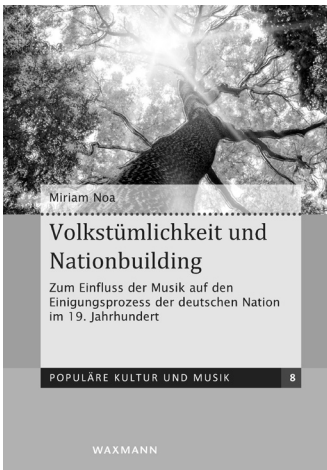
englischen Tageszeitungen und Musikzeitschriften, Monographien, Sammelwerken und sogar einer Reisenovelle nach folgenden Kriterien zusammengestellt: 24 Texte zu allgemeinen Ansichten und zur Ausbildungssituation; 85 Texte zu den Instrumenten: Klavier, Violine, Violoncello, Harfe und Gitarre, Orgel, Blasinstrumente. Den Weg „Von der Kammermusik zum Orchester“ dokumentieren 28 Texte. Konkretisiert wird dieser Weg mit 12 Texten zum „Bläserensemble von Alphonse Sax“ und mit 18 Texten zum „Wiener Frauenorchester“. Jedem Abschnitt ist eine Zeichnung vorangestellt, ausgewählt aus der Literatur des 19. Jahrhunderts. Anmerkungen zu Personen, Institutionen und zu weiterführender Literatur befinden sich erfreulicherweise auf den entsprechenden Seiten. Zu sämtlichen Namen, die in den Quellentexten auftauchen, werden die Lebensdaten (sofern bekannt) und die entsprechenden Tätigkeitsfelder mitgeteilt. Es gibt ein Namens- und ein Sachregister.

Den 167 Quellentexten ist eine Einleitung vorangestellt. Beide Herausgeber betonen hier zu Recht, dass das Thema „die ‚Frau am Instrument‘ [...] spätestens seit dem 18. Jahrhundert und bis heute Reaktionen auslöst, die Musikpraxis von Mädchen und Frauen einschränkt, Bildarstellungen prägt und Berufswege von Musikerinnen mitbestimmt.“ (S. 8) Umso wichtiger ist es, sich mit den im 19. Jahrhundert geäußerten Ansichten von Musikkritikern, Musikliebhabern und allgemein Musikinteressierten auseinanderzusetzen. Die Textauswahl belegt den steinigen Weg, den Mädchen und Frauen im 19. Jahrhundert zurückgelegt haben, bis z. B. Eduard Hanslick, der gefürchtete Wiener Musikkritiker, eine „Mitwirkung“ der „Frauenwelt [...] im Orchester“ (S. 245) befürwortete. Geschlechtsspezifische, ästhetische und gesellschaftlich-soziale Argumente belegen in den 167 Texten das ganze Meinungsspektrum zum Thema. Wird 1876, mit Berufung auf „die allgemeinen Naturbestimmungen“ (S. 96), konstatiert, dass „die Thaten des schönen Geschlecht im Wettkampfe mit denen des starken doch nur den zweiten Preis sich zu gewinnen pflegen“ (S.106), so heißt es bereits von 1860, man solle doch endlich „die äußerliche Persönlichkeit und die Kunstleistung in ihrem Zusammenwirkung auf das Publicum“ (S. 182) sehen. Großartig dann, wie der beherzte Alphonse Sax 1865 nicht nur einen „Lehrgang der Blechblasinstrumente für das weibliche Geschlecht“ (S. 281) ins Leben ruft, sondern ein überall bewundertes Frauenorchester gründet. Zur gleichen Zeit werden die „Leistungen der Damen“ des Wiener Frauenorchesters „mit großem Beifall – und zwar nicht aus bloßer Galanterie – ausgezeichnet“ (S. 295). Am Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich die musizierenden Frauen, allen Widerständen zum Trotz, durchgesetzt. Doch zur Gleichberechtigung war (und ist) es immer noch ein weiter Weg.

Ingeborg Allihn

Miriam Noa

Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert.



Münster u. a.: Waxmann 2013
(Populäre Kultur und Musik. 8).
374 S., brosch., 39.90 EUR
ISBN 978-3-8309-2730-3

Die Wechselwirkung zwischen Musik und nationaler Identität hat in den letzten Jahren in der Musikwissenschaft zunehmend an Aufmerksamkeit gewonnen. Miriam Noa widmet sich in ihrer im Jahr 2012 an der Humboldt Universität zu Berlin angenommenen Dissertation *Volkstümlichkeit und Nationbuilding* der Frage, „welchen Einfluss das musikalische und literarische Schaffen im 19. Jahrhundert, ganz besonders in seiner Hinwendung zu den sozialen Grundschichten des ‚Volkes‘, auf den Einigungsprozess der deutschen Nation hatte, in welchem Zusammenhang also Volkstümlichkeit und der Prozess des deutschen Nationbuildings stehen“ (S. 8).

Die Arbeit ist dreigeteilt. Nach einer Einleitung beschäftigt sich die Autorin in Teil I „Von den *Stimmen der Völker* zur Musik in und für die Gesellschaft“ zunächst mit zwei Denkern des 18. Jahrhunderts, Jean-Jacques Rousseau und Johann Gottfried Herder, dann mit zwei Autoren des mittleren 19. Jahrhunderts, dem Musikschriftsteller Theodor Hagen und dem Volkskundler Wilhelm Heinrich Riehl. In Teil II widmet sich Noa einleitend den zentralen Volksliedsammlungen des 19. Jahrhunderts (*Mildheimisches Liederbuch*, *Des Knaben Wunderhorn*, die Sammlungen der Brüder Grimm), bevor sie sich dann einem Korpus von 192 Gebrauchsliederbüchern aus dem Zeitraum 1806 bis 1870 zuwendet, um auf dieser Grundlage einen „Liederkanon“ der Zeit herauszuarbeiten. Teil III eröffnet eine nochmals neue Perspektive auf die Fragestellung, indem Noa das Œuvre der Komponisten Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Johannes Brahms auf Aspekte der Volkstümlichkeit hin untersucht.

Bereits die grobe Inhaltsübersicht legt die wesentlichen Probleme der Publikation offen: Die Thematik ist zu breit und zu unbestimmt angelegt. Die einbezogenen Untersuchungsfelder sind zu umfangreich und bedürften verschiedener Einzelstudien. Eine grundlegende Schwierigkeit liegt zudem darin, dass das Ziel der Arbeit nicht klar genug definiert ist. Die Autorin möchte den Zusammenhang zwischen Volkstümlichkeit und Nationbildung darstellen, dabei bleiben beide Phänomene denkbar unbestimmt. „Volkstümlichkeit“ zum Beispiel scheint ein Ideal der Einfachheit zu sein (Rousseau), spiegelt sich ebenso im Interesse an vermeintlichen Produkten des Volks (Herder u. a.), steht in Zusammenhang mit gesellschaftskritischen Beobachtungen (Hagen), wird mit Fragen der Herkunft und politischen Einstellungen vermischt (Schubert, Beethoven) etc. Die verschiedenen Erscheinungsformen der Volkstümlichkeit werden weder klar abgegrenzt, noch wird erläutert, wie sie zusammenhängen, noch werden sie im Hinblick auf einen Prozess des Nationbuildings bewertet. Hier zeigt sich das zweite zentrale Problem: Der Begriff „Nationbuilding“, gemeint ist die Herausbildung einer nationalen Identität, wird nach ausführlichen historischen Erläuterungen zu den Begriffen „Volk“

und „Nation“ nur knapp eingeführt. Es bleibt unklar, wie Prozesse des Nationbuildings ablaufen können, von wem sie gesellschaftlich getragen werden, welche Rolle Literatur und Musik darin gegebenenfalls spielen und vor allem, wie diese Prozesse erfasst werden können. Ein Rückgriff auf entsprechende Untersuchungen benachbarter Disziplinen hätte hier sehr ergiebig sein und eine klare Richtung für die Studie liefern können. /1/

Die breite Anlage der Arbeit führt zwangsläufig dazu, dass vieles an der Oberfläche bleibt. Die Ausführungen zu Rousseau, Herder, zu dem *Mildheimischen Liederbuch*, zu *Des Knaben Wunderhorn* und den Sammlungen der Brüder Grimm stützen sich weitgehend auf ausgewählte Sekundärliteratur, ohne wesentlich Neues herauszuarbeiten. Eine größere Eigenständigkeit zeigt die Autorin in den Untersuchungen zu den Schriftstellern Hagen und Riehl und ihren bisher wenig beachteten theoretischen und belletristischen Texten. Leider fallen die Ergebnisse wenig differenziert aus. So operiert Noa zum Beispiel unreflektiert mit den für die Zeit zentralen Begriffen „Dilettanten-“ und „Virtuosentum“ und macht vor allem auch nicht deutlich, wo sie Verbindungen zur Volkstümlichkeit sieht (z. B. S. 111, 124 f., 139, 142). Mit erstaunlicher Unbekümmertheit leitet die Autorin in dem Kapitel zu Hagen und Riehl über ihr fehlende Informationen hinweg. So konstatiert sie zum Beispiel mit leichtem Bedauern die „Unauffindbarkeit der ‚New York Weekly Review‘, deren Redakteur Hagen angeblich gewesen sein soll“ (S. 100 f.). Mittels einer gänzlich unaufwändigen Recherche im WorldCat (www.worldcat.org) lässt sich die Zeitschrift unter mehrfach wechselnden Titeln, zunächst *New York Musical Review and Gazette* später unter anderem *New York Weekly Review of Music, Drama, Literature, Fine Arts, and Society* in verschiedenen US-amerikanischen Bibliotheken nachweisen. Das Blatt, dessen Herausgeber Hagen zeitweilig war, liefert biographische Informationen zu seiner Person sowie theoretische Abhandlungen und Kompositionen von ihm.

Einen Hauptteil der Arbeit bildet die Auswertung von 192 Gebrauchsliederbüchern aus dem Zeitraum 1806 bis 1870 auf der Basis der Quellensammlung des Deutschen Volksliedarchivs (DVA) Freiburg. An dieser Stelle kommt die Autorin dem Volk als Gruppe, die eine Nation konstituiert und ein Nationalgefühl ausbildet, am nächsten. Das Material ist für die Thematik von hohem Quellenwert, der von der Autorin jedoch nur ansatzweise ausgeschöpft wird. Noa startet, „um weitergehende Forschungen auf diesem Gebiet zu erleichtern“ (S. 187), mit einem Katalog der für die Arbeit genutzten Liederbücher. Die Abgrenzung des Materials ist unscharf: erläutert die Autorin auf der einen Seite, auf Liederbücher, die sich an bestimmte Gruppen wenden, zu verzichten – sie verweist dabei explizit

auf Freimaurerlieder und Turnerlieder (S. 183) –, führt sie auf der anderen Seite Sammelwerke für genau diese Zielgruppen doch auf (z. B. Nr. 97, 103, 110, 124, 128, 138, 146). Der Katalog ist wahrhaft minimalistisch angelegt. Die knappe Titelaufnahme umfasst im Wesentlichen Titel, Herausgeber, Auflage, Ort, Jahr. Durch eine Kennzeichnung „T“ bzw. „N“ werden reine Textbände von Bänden mit Noten unterschieden. Es folgt ein Kürzel für jeden Band, dessen Herkunft und Funktion unklar ist, sowie die Signatur des DVA. Bei einigen Bänden finden sich ferner freie Erläuterungen zu Umfang (z. B. S. 187: „das winzige, dünne Bändchen“) und Aufbau der Publikation sowie Angaben zu weiteren Besonderheiten. Einheitliche Kriterien mit objektiven Angaben wären für die Beschreibung der Liederbücher wünschenswert gewesen und hätten eine wesentliche Grundlage für eine Analyse des Bestands liefern können.

Noa arbeitet im Folgenden einen Liederkanon von 12 Titeln heraus, der sich im Wesentlichen auf die Verbreitung der Lieder stützt, wobei die Autorin auch mit subjektiven Einschätzungen arbeitet. So wurden einige Lieder zum Beispiel als „thematisch' unpassend“ eingestuft (S. 242). Die Top 12 werden unter Verwendung der Dokumentationen des DVA (zum Teil bereits publiziert im Liederlexikon: www.liederlexikon.de) in Hinsicht auf ihre Entstehung und Verbreitung einzeln betrachtet. Als Leser vermisst man eine Rückbindung dieser Untersuchungen an die Fragestellung zu Volkstümlichkeit und Nationbuilding.

Warum die Autorin sich in einem dritten Teil noch den Komponisten Schubert, Beethoven, Schumann und Brahms zuwendet, ist nicht recht nachvollziehbar. Zu jedem Komponisten wäre eine eigene Untersuchung denkbar. So beschränkt sich Noa auf Aussagen zur sozialen Herkunft und zu groben politischen Einordnungen, die sicher noch weiter zu durchleuchten wären, und schließt mit oberflächlichen Bemerkungen zu einzelnen Werken. Es ist geradezu selbstverständlich, dass die vorhandene Sekundärliteratur nicht in angemessener Weise berücksichtigt werden konnte.

Das Unbehagen, welches sich bei der inhaltlichen Beschäftigung mit der Arbeit einstellt, setzt sich leider bei der Betrachtung ihrer Form fort. Stichprobenartige Überprüfungen der Registereinträge offenbaren zahlreiche Unstimmigkeiten. So führen zum Beispiel folgende Seitenzahlen zum Namen Theodor Hagen ins Leere: S. 134, 142, 202, 212, 299, 321, 338, 351. Auf S. 90 ist nicht Theodor Hagen, sondern Friedrich Heinrich von Hagen erwähnt.

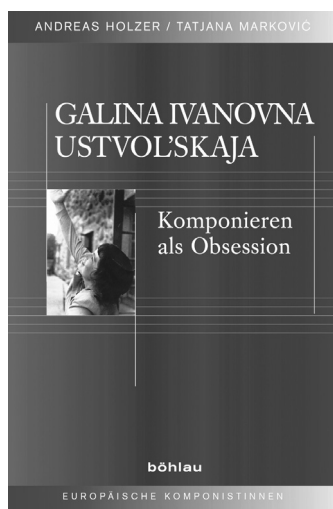
Mit wahren Interesse und großer Neugierde habe ich das Buch aufgeschlagen, da der Themenkomplex „Musik und Nationbuilding“ viel Spannendes verspricht. Die Lektüre hinterließ jedoch zahlreiche Fragezeichen.

Barbara Wiermann

1 Siehe zum Beispiel die Ausführungen zum Nationbuilding von Thomas Stamm-Kuhlmann in: „Arndts Beitrag zur Definition der ‚Nation‘“, in: *Ernst Moritz Arndt (1769–1860). Deutscher Nationalismus – Europa – transatlantische Perspektiven*, hrsg. von Walter Erhart und Arne Koch, Tübingen 2007, S. 17–29, besonders S. 20–21.

**Andreas Holzer und
Tatjana Marković**

Galina Ivanovna
Ustvol'skaja. Komponieren
als Obsession. Mit einem
Essay und einer Wortsäule
von Edu Haubensack.



Köln u. a.: Böhlau 2013 (Europäische Komponistinnen. 8).
299 S., Ill., Audio-CD, geb.,
24.90 EUR
ISBN 978-3-412-21031-1

Selten habe ich ein Buch gelesen, in dem die Mühe, die die AutorInnen mit ihrem Gegenstand hatten, deutlicher zutage getreten wäre. Es ist im Fall dieser russischen Komponistin fast unmöglich, die viel zitierten Säulen der Biographik – Leben, Werk und Umfeld – zu einem aussagefähigen Bild zu verarbeiten. Galina Ivanovna Ustvol'skaja hat in ihrem von 1919 bis 2006 währenden Leben alles getan und alles unterlassen, um als Person eine Unbekannte zu bleiben. Fast keine biographischen Mitteilungen, kaum Interviews (und wenn, dann höchst widersprüchliche), keine Pflege von Netzwerken und Kontakten, wenig Konzert- oder Opernbesuche, kaum Auslandsreisen. Ein Leben, von dem im Wesentlichen zu berichten ist, dass die Musikerin am Petersburger Konservatorium bei Šostakovič studierte und selbst ab 1947 an dieser Institution lehrte, dass sie erst mit 38 Jahren die Wohnung ihrer Eltern verließ, 40 Jahre lang mit dem 20 Jahre jüngeren Konstantin Bagrenin zusammenlebte und sich von ihm in einem Vorort von Petersburg – nach dessen Zeugnis – so vollkommen versorgen ließ, dass sie sich nahezu ausschließlich der Komposition widmen konnte. „Hausarbeit, Einkäufe, Gänge zur Post – all das wurde ausschließlich von Bagrenin erledigt; sie habe nicht einmal gewusst, wo sich etwa die Post befände. Selbst die Bedienung des Kassettenrecorders, der noch lange nach der Erfindung der Compact Disc in Verwendung blieb, musste ihr Mann übernehmen“ (S. 135): Komponieren „als Obsession“. Dass sie trotz ihrer Zurückgezogenheit vor allem im Westen einen gewissen Ruf erlangte, ist u. a. den Initiativen von Roswitha Sperber (Festival „Komponistinnen gestern – heute“ 1988, 1991, 1992 in Heidelberg) zu verdanken, die Ustvol'skaja gerne in Anspruch nahm und gleichwohl „Frauenmusik-Festivals“ vehement ablehnte.

Die zweite Säule – das Werk – bietet immerhin einiges Material: sechs Klaviersonaten, fünf Kompositionen, die sie „Sinfonien“ genannt hat (die vierte ist beispielsweise nur mit Trompete, Tam-Tam, Klavier und Altstimme besetzt) und mehrere klein besetzte Werke (den Begriff „Kammermusik“ wies Ustvol'skaja zurück). Von stattlichem Umfang ist allerdings auch die Liste der „von Ustvol'skaja abgelehnten Werke“ (S. 248 ff.), also unveröffentlichter oder von ihr vernichteter Kompositionen. Für die AutorInnen des Buchs stellte sich ein weiteres Problem: Ustvol'skaja lehnte Analysen ihrer Werke ab (S. 114), und wo sich jemand die Mühe machte, historische An-

knüpfungspunkte zu finden, war ihre Reaktion schroff: „Die ‚Minimal Music‘, Schönberg, Webern – all das muss man mir aus irgendwelchen Gründen nachsagen. Und warum nicht Werstowski? [...] Man schreibt über Komponisten, deren Namen ich überhaupt nicht kenne. [...] Welchen altrussischen Wurzeln spürt man, sagen wir, in meinen *Kompositionen* nach? In welchen meiner Werke ist ein altindisches Epos zu hören? Leere Hirngespinnste von Musikwissenschaftlern“ (S. 141).

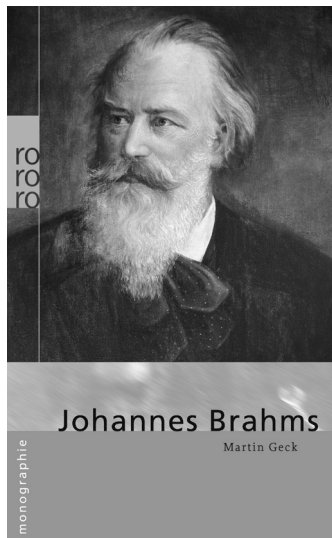
Bleibt noch als dritte Säule das „Umfeld“. Es bot sich eine Vielzahl von Themen, u. a. das sowjetische Schul- und Musikausbildungssystem, Šostakovič als Lehrer, die vielfach wechselnden politischen Restriktionen und Lockerungen, die Religionsausübung in der Sowjetunion. Hier enthält dieses Buch in vieler Hinsicht Aufschlussreiches, vor allem, weil es sich verbreiteten Schwarz-Weiß-Darstellungen verweigert, Zwischentöne, Nischen, Ausnahmen thematisiert. Aber auch da wird die Schwierigkeit deutlich, die Komponistin und ihr Werk nicht nur vielfach zu umkreisen (sie hat sich beispielsweise für Politik nie interessiert), sondern auch gelegentlich einzukreisen. Wieweit etwa Ustvol'skaja „mit der jeweiligen zeitgenössischen Kompositionslandschaft, der sowjetischen wie auch der westlichen, vertraut war“ (S. 146), wird mit etlichen Mutmaßungen beantwortet, etwa auch dem interessanten Hinweis, dass es Hörveranstaltungen des sowjetischen Komponistenverbandes gegeben habe, „wo durchaus auch ‚formalistische Verfehlungen‘ der westlichen Avantgardezene angehört und diskutiert worden sind“ (S. 147). „Zwar gibt es keine Hinweise, dass sie je daran teilgenommen hätte, aber auszuschließen ist es auch nicht“ (ebd.).

Man kann also nur bewundern, wie Tatjana Marković und Andreas Holzer mit ihrer Aufgabe fertig geworden sind. In minutiöser Kleinarbeit haben sie Details gesammelt, Zusammenhänge hergestellt, Simplifizierungen widerstanden, Widersprüche benannt, Distanz gewahrt und analytische Befunde formuliert. Am überzeugendsten ist die zweite Hälfte des Buches gelungen, in dem – trotz Ustvol'skajas „Analyse-Verbot“ – Werke unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht werden. Die Kapitel „Kumulation extremer Ausdrucksmittel“, „Reduktion als kritischer Aspekt“, „Antinarrativität?“, „Gattungs- und Formkonzeptionen“ sowie Analysen von Einzelwerken, u. a. im Vergleich zu Šostakovič, verdeutlichen nicht nur Charakteristika von Ustvol'skajas Tonsprache und Gattungswahl, sondern bieten auch sehr lesenswerte grundsätzliche Erörterungen zur Musikanalyse. Dem Buch ist eine CD beigelegt mit zwei Klaviersonaten, der fünften Sinfonie und der *Komposition Nr. 1 „Dona nobis pacem“*, entstanden in einem Projekt der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

Freia Hoffmann

Martin Geck

Johannes Brahms.



Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2013 (Rowohlts Monographien). 160 S., zahlr. Bilddokumente, brosch., 8,99 EUR
ISBN 978-3-499-50686-4

Seit über einem halben Jahrhundert gehören die kleinformatischen Heftchen der Reihe „Rowohlts Monographien“ zu den viel gelesenen deutschsprachigen Standardwerken biographischer Überblickdarstellungen. Für einen breiten Adressatenkreis leicht verständlich geschrieben, vermitteln sie in einem mehr oder weniger essayistischen Stil grundlegende Erkenntnisse über das Leben, das Schaffen sowie über die Wirkung bedeutender historischer Persönlichkeiten aus nahezu allen Bereichen der Politik, Philosophie, Naturwissenschaft, Literatur, Kunst, Malerei sowie der Musik. Und es gehört neben dieser thematischen Vielfalt ebenfalls zum dankenswerten Konzept des Rowohlt Verlags, dass die Reihe nicht nur mit neuen Titeln immer wieder kontinuierlich erweitert wird, sondern auch mit Neuausgaben der in die Jahre gekommenen Monographien den aktuellen Stand der wissenschaftlichen Forschung reflektiert. Der Musikwissenschaftler Martin Geck – ein ausgewiesener Kenner der deutschen Kultur- und Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – legt nun mit seiner jüngsten Darstellung über Johannes Brahms im Rahmen der traditionsreichen Buchreihe eine völlige Neufassung der mittlerweile vierzig Jahre alten Brahms-Monographie vor.

Ohne sich in ausufernden zeithistorischen oder rezeptionsgeschichtlichen Diskursen zu verlieren, was schon konzeptionell auf knapp 150 Textseiten nicht zu leisten ist, beschreibt der Autor chronologisch die wichtigsten Lebensstationen des Komponisten mit zentralen Fragen seiner Biographie, seines heterogenen kompositorischen Schaffens sowie seines künstlerisch-ästhetischen Denkens anhand historischer Quellen (Ego-Dokumente, Zeitzeugenberichte, Erstbiographien). Geck entscheidet sich für eine übersichtliche Darstellung in vier prägende Lebensphasen: beginnend bei Brahms' Jugendjahren und der ersten künstlerischen Reifezeit, über die kurze Chorleitertätigkeit in Hamburg, die bedeutenden Wanderjahre der 1860er-Jahre bis zur „zweiten Heimat“ Wien. Ein abschließendes Kapitel widmet der Autor dem späten kompositorischen Werk.

Ein wesentliches übergeordnetes Narrativ in Gecks Buch ist der Traditionalist Johannes Brahms, der entgegen avancierter Zeitströmungen des 19. Jahrhunderts (Stichwort Wagner, Neudeutsche Schule, Programmmusik usw.) an den ästhetischen Idealen einer Tradition festhält, wie sie noch die Werke von Schütz, Bach, Händel oder jener Komponisten der Wiener Klassik vertreten. In diesem Kontext deutet Geck den Komponisten als einen „alttestamentarischen Propheten“, dessen Berufung darin gegründet sei, „mit der geradezu geschichtsphilosophischen Verpflichtung, den ‚dauerhaften‘ Gesetzen von Kunst und Natur und damit den Gesetzen der ‚reinen‘ Musik auch weiterhin Geltung zu verschaffen“ (S. 23). Erst aus diesem Traditionsbewusstsein heraus ist auch zu verstehen,

warum sich Brahms Zeit seines Lebens mit dem Kontrapunkt beschäftigte, auf die Volks- und Kirchenmusik zurückgriff oder sich für die öffentliche Aufführung älterer deutscher Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts einsetzte.

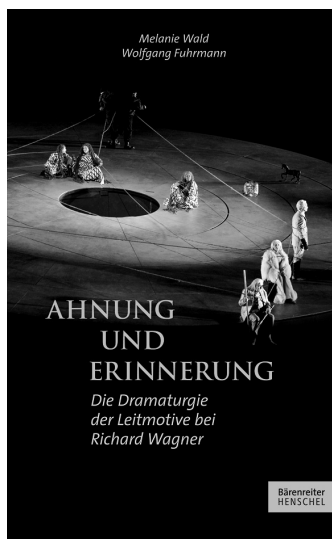
Dazu gehört ebenfalls das schon als „Bekenntnis zur *absoluten Musik*“ (S. 48) zu bezeichnende Festhalten an der intimen Kunst der Kammermusik, in einer Zeit, als die großen Symphonischen Dichtungen oder programmatischen Symphonien eines Liszt oder Berlioz in Mode waren. Geck zeigt hier an zahlreichen Beispielen aus unterschiedlichen Gattungen, wie sich genau dieses traditionalistische Denken in Brahms' Kompositionen widerspiegelt.

Auf der anderen Seite weist der Autor aber auch auf heute kaum wahrgenommene Details hin, etwa auf die ganz persönliche Beziehung zu Brahms' „Antipoden“ Richard Wagner, die durchaus von persönlicher Anerkennung geprägt war. In den Bereich der sozialen Beziehungen fällt ebenfalls das Kapitel Clara Schumann bzw. Brahms' lebenslanges ambivalentes Verhältnis zu Frauen. Geck spart diese Thematik nicht aus und deutet Brahms' inniges Verhältnis zu Clara „wenn tiefenpsychologische Spekulationen erlaubt sein sollten, als Schutzschild gegen alle ‚Versuchungen‘ seitens des weiblichen Geschlechts“ (S. 28–29). Man hätte sich an dieser Stelle eine etwas differenziertere Deutung des Autors gewünscht, zumal jüngere gendersensible Studien über Brahms' Musik vor dem Hintergrund des Geschlechterdiskurses des 19. Jahrhunderts (Marion Gerards) einen neuen Blick auf sein Verhältnis zu Frauen werfen. Umso überzeugender ist Gecks Plädoyer für ein kunstreligiöses Verständnis jener „Melancholie, gepaart mit Wollust und Begehren“ (S. 138) in Brahms' Musik, die bis heute fasziniert und erst im Horizont einer im 19. Jahrhundert durch die Kunst, durch die Musik gestifteten Kunstreligion ihre Sinnhaftigkeit erhält. Denn schließlich sei auch Brahms in seiner Musik, wie Geck abschließend formuliert, neben Wagner, Bruckner sowie nach ihm Mahler, ein Gottsucher gewesen.

In gewohnter Gestalt enthält auch diese Rowohlts Monographie einen umfassenden Anhang mit chronologischer Zeittafel, ausgewählten Äußerungen über Brahms (u. a. von Philipp Spitta, Gustav Mahler, Wilhelm Furtwängler), einer Auswahlbibliographie auf dem aktuellen Stand der Brahms-Forschung sowie einer durch die Mitarbeiter des Brahms-Instituts zusammengestellten Liste mit CD-Empfehlungen. Dem Brahms-Institut in Lübeck sind auch die zahlreich abgebildeten Photographien, Faksimiles und Titelblätter historischer Notendrucke aus Brahms' eigenem Nachlass zu verdanken.

Karsten Bujara

**Melanie Wald und
Wolfgang Fuhrmann**
Ahnung und Erinnerung.
Die Dramaturgie der
Leitmotive bei Richard
Wagner.



Kassel: Bärenreiter, Leipzig:
Henschel 2013. 269 S., geb.,
24.95 EUR
ISBN 978-3-7618-2269-2

Kaum ein anderer Aspekt der Musik Richard Wagners als die Leitmotivik hat, wegen ihrer Vielschichtigkeit und der ausgefeilten Technik, derartige Berühmtheit erlangt und Fragen aufgeworfen. Dabei hat Wagner den Terminus „Leitmotiv“ nicht einmal selbst geprägt, sondern der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros. Der Begriff etablierte sich vor allem durch die von Hans von Wolzogen erstellten *Thematischen Leitfäden* im Zuge der Gesamtauführung des *Ring* 1876 in Bayreuth. Die *Leitfäden*, in denen alle Leitmotive aufgeführt und benannt sind und die Wagner selbst gerne als „Gefühlswegweiser“ bezeichnete, sollen dem Publikum helfen, sich in dem riesigen Werk leichter zurechtzufinden. Diese musikalischen Gestalten, die das ganze Werk durchziehen, sind aber nicht nur dazu da, um eine Situation oder eine Person anzukündigen. Entsprechend der Komplexität der Leitmotivtechnik ist das Ausmaß der Literatur groß. Zu den neuesten Veröffentlichungen zählen vor allem die Schriften von Christian Thorau (der u. a. sehr genau auf die Problematik der Diskrepanz zwischen Leitmotiv und Leitmotivrezeption eingeht) sowie die von Tobias Janz und Wolfgang Fuhrmann. Durch den vorliegenden Band von Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann wird die bereits vorhandene Literatur nun bereichert.

Hier wird auf die Problematik der Etikettierung eingegangen, auf Fragen zu Genealogien, auf die Zusammenhänge der Motive untereinander, auf deren semantische und musikalische Veränderbarkeit und darauf, welche dramatischen Funktionen die Motive haben. Dabei soll man sich wieder an die Musik selbst erinnern, die oftmals bei Gesprächen über Wagner völlig vergessen wird. Deshalb bereichert das Buch mit zum Teil detaillierten Analysen vor einem dramaturgischen Hintergrund, wobei viele Leitmotive hinsichtlich ihrer Entwicklung und der semantischen Veränderung, die dabei vonstatten geht, genauer unter die Lupe genommen werden.

Das Spektrum der behandelten Fragen ist auf eine große Breite angelegt, so wird jede Oper, die Leitmotive verwendet, also ab dem *Rheingold*, untersucht, wobei sich entsprechend der dramaturgischen Anlage individuelle Fragen ergeben. Bereits das Einleitungskapitel erörtert detailliert das „Schwertmotiv“ und dessen Erscheinungsformen. Das erste Kapitel „Vorspiele und Nachspiele“ untersucht zunächst den historischen Aspekt der Leitmotivtechnik, die eine größere Vorgeschichte und Entwicklung aufzuweisen hat. Das zweite Kapitel „Ein treffliches musikalisches Symbol“ widmet sich der grundsätzlichen Frage, was Leitmotive eigentlich sind und wie man sie systematisieren kann. Zudem erörtert das Kapitel die musikalische Gestaltung der Leitmotive und deren musikdramatische Einordnung sowie ihre semantische Vieldeutigkeit. Es wird hier auch eine genauere Unterscheidung zwischen Leit-, Szenen-, Theater- und

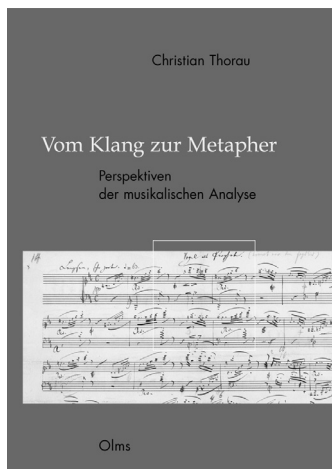
Dramenmotiven vorgenommen. Die folgenden Kapitel sind jeweils einem musikalischen Drama zugeordnet und exemplifizieren stets ein konkretes Problem der Leitmotivtechnik. So wird beispielsweise im dritten Kapitel die Transformation und Entwicklung aus einem zunächst noch formlosen Naturmotiv im *Rheingold* erörtert. Auf den Aspekt des zyklischen Werdens und Vergehens sowie auf die inhaltliche Verwandtschaft einzelner Motive zueinander wird ebenfalls eingegangen. Auch die wichtigsten Eigenschaften von Wagners Leitmotivtechnik, nämlich die Wiederkehr und Verwandlung von Motiven, wird eingehend besprochen. Das vierte Kapitel widmet sich dem Gedanken der Freiheit bei Wagner und der Zeitlichkeit, die Leitmotive selbst in sich tragen können, was bedeutet, dass eine musikalische Gestalt etwas durchmacht, etwas erfährt und aufgrund der Zeit vergeht oder transformiert wird. Wie sich Musik und Liebe in Bezug setzen lassen und wie ein Drama zu einem inneren musikalischen statt äußeren Vorgang werden kann, wird am Beispiel von *Tristan und Isolde* erläutert. Gerade hier wird auch der Aspekt der Etikettierung problematisiert und auf die nicht immer adäquate bzw. Unmöglichkeit der eindeutigen Benennung eingegangen. Hierbei wird nicht ausgelassen, dass Akkorde, und namentlich der „Tristan-Akkord“, ebenfalls Leitmotive werden können und eine spezifische Semantik erhalten. Das sechste Kapitel „Die Kunst der ironischen Diminution“ beleuchtet den Effekt der gestischen Komik und einer musikalischen Ironie und geht der Frage nach, wie ein Thema als metaphysischer Kommentar fungieren kann. Schließlich wird am Beispiel des *Parsifal* der Aspekt der konsequenten Verwendung von Personenmotiven untersucht und die Idee des Musikdramas als Symphonie bzw. der Aufhebung des Musikdramas in der Symphonie.

Mit dem vorliegenden Buch haben Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann eine kleine Phänomenologie von Wagners Leitmotivtechnik entworfen, was zur weiteren Beschäftigung mit Wagners Musik anregt und beweist, dass Wagners „Gefühlswegweiser“ keinesfalls nur „starre Bildchen“, sondern äußerst vielschichtige, bewegliche und wandlungsfähige Gesellen sind, die mit anderen Motiven Verbindungen eingehen und somit ein komplexes und dichtes Netz von musikalischen und semantischen Wechselbeziehungen bilden.

Elisabeth Pütz

Christian Thorau
Vom Klang zur Metapher –
Perspektiven der
musikalischen Analyse.

Alle, die nicht akzeptieren können, dass – wie Eduard Hanslick es formulierte – die Musik nun einmal als Musik aufgefasst sein will und nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden kann; also sich selbst genügt und auf nichts Außermusikalisches (etwa menschliche Gefühle oder Gedanken, Naturstimmungen und



Hildesheim u. a.: Olms 2012
 (Studien und Materialien
 zur Musikwissenschaft. 71).
 287 S., Notenbsp., Ill., brosch.,
 35.00 EUR
 ISBN 978-3-487-14895-3

geschichtliche Ereignisse) angewiesen ist oder verweisen muss und nichts anderes als sich ausdrückt – all jene müssen folgerichtig das, was die Musik in ihnen hervorruft an Gefühlen und Gedanken in die Musik zurückprojizieren, als könnte die Musik das schon in sich tragen und verkörpern, was sie sich zu ihr vorstellen. Auch Komponisten gebrauchen die Musik als Träger solcher Analogien und Ähnlichkeiten mit außermusikalischen Phänomenen und unterwerfen Töne und Klänge, das ganze prozessuale von ihnen organisierte musikalische Geschehen bestimmten Assoziationen oder Programmen. Sie bedienen sich zu diesem Zweck etlicher, dem Umgang mit Musik durchaus innewohnender kompositorischer Mittel, um diese scheinbaren Übereinstimmungen oder eindeutigen Verweise zu erzeugen. Diesen internen Bewegungsmomenten der Musik versucht das hier zu besprechende Buch auf die Spur zu kommen, und der Autor glaubt es in der Metapher als einer fast universellen, kreativen Kulturtechnik, die auch in komponierter Musik wirksam ist, gefunden zu haben. Thorau repräsentiert damit ein besonders avanciertes Stadium der Musiktheorie, soweit sie nicht technisch, sondern hermeneutisch orientiert ist. Und es stellt sich die Frage, ob man die hier eröffneten Perspektiven nun begrüßen oder für einen Irrweg halten soll.

Von der Zeichentheorie kommend, stützt sich Thorau auf eine Menge allgemeiner, nicht spezifisch musikbezogener Theorien über die Metapher und verarbeitet sie, indem er sie auf die Musik appliziert: Eine immer wieder fragwürdige Methode, die die Gefahr des Überstülpens musikfremder Gedankengänge heraufbeschwört. Thorau versucht dieser Gefahr zu entrinnen, indem er plausibel zu machen versucht, dass er sich gerade auf die internen Produktionsprozesse von Musik bezieht und nicht etwa nur auf ihre Rezeption und Interpretation. Und so hält er sich auch nicht lange bei dem althergebrachten metaphorischen Reden über gehörte Musik auf, sondern verlegt die Metapher als produktives Element ins Innere der komponierten Werke. Das ist mehr als ein Trick, unterstellt aber den Komponisten und dem Material, mit dem sie operieren, eine Tendenz, die nicht immer ohne Weiteres voraussetzen ist. Denn es wäre erst noch zu begründen, warum auch Musik überhaupt eine symbolische Kunsttechnik sein sollte und sich wie die Sprache und die bildliche Darstellung bestimmter Übertragungen, Ersetzungen, bildhafter Verkürzungen, emblematischer Bedeutungsträger bedienen müsste oder überhaupt könnte. Dass Musik eine eigene fiktive Welt ist, heißt zunächst nur, dass auch das Reden über sie oft die Form „poetischer Fiktionen“ (Hanslick) annimmt. Seltsam, dass Thorau diesen Hinweis Hanslicks zum Anlass nimmt, ihm zu unterstellen, er denke dabei an etwas Metaphysisches und gehöre zu den Verfechtern einer Kunstreligion. Hanslick benutzt hier einfach eine metaphorische, hier an

eine christliche Redewendung anknüpfende Redeweise und spricht in einer fast schon ironischen Übertragung davon, das Reich der Musik sei „in der Tat ‚nicht von dieser Welt‘“.

Im Erzeugen der fiktiven Welt der Musik muss aber nicht unbedingt das Setzen von Zeichen oder Metaphern eine Rolle spielen. Musik als System von Zeichen oder Metaphern, als Verweisorganismus auf Nichtmusikalisches wird immer dann funktionieren, als solches les- und hörbar gemacht und interpretiert werden kann, wenn schon von Seiten des Komponisten dafür Vorleistungen erbracht worden sind oder bereits ganz und gar eine solche Produktionsästhetik bewusst befolgt wurde. Wagner war ein solcher, der seine von der Dichtung ausgehenden dramatischen Ideen in die Musik transportierte und ein Gewebe von Bezüglichkeiten in Gestalt von Leitmotiven schuf, die als Zeichen für bestimmte Figuren, Charaktere und Situationen, als „Gefühlswegweiser“ funktionierten. Hier wirkt Musik nicht mehr durch sich selbst, sondern nur noch durch die in sie implantierten oder ihr aufgeladenen Bedeutungen, die von den Tönen und Klängen getragen werden. Mir ist nur ein Musikologe des 19. Jahrhunderts bekannt, der diesem Zeichensystem in Tönen den Status von Musik absprach, das war – sicher im Gefolge Hanslicks – Gustav Jacobsthal.

Thoraus Behandlung der Musik als Metapher ist als eine Steigerung und Verfeinerung seiner zeichentheoretischen Interpretation Wagners anzusehen, und es ist kein Zufall, dass er diese musikanalytischen Ideen besser an Beethoven und Schumann aufzeigen kann, wobei gerade das für diesen Zweck am plausibelsten wirkende Stück, Schumanns Waldszene *Vogel als Prophet* wohl eher nicht in diesem Geiste komponiert, sondern als selbstständiges Klavierstück nach Abschluss des Zyklus nachträglich diesem einverleibt wurde, nachdem Schumann wiederum nachträglich einen dem Charakter des komponierten Stücks entsprechenden Titel als poetischen Fingerzeig für den Spieler gefunden hatte. Diese produktionstechnischen realen Umstände lassen Thorau eng an den Titel des Stücks geknüpften Reflexionen, als wären die mit dem Titel verbundenen Vorstellungen Elemente beim Komponieren gewesen, als etwas abwegig oder in sich selbst kreisend erscheinen.

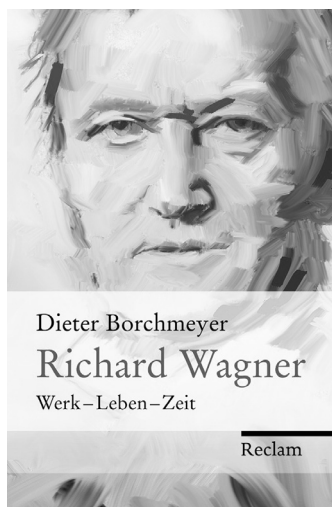
Es gibt auch noch andere Musiktheoretiker als Hanslick, an denen sich Thorau reiben müsste. Zu ihnen gehört etwa der von ihm erwähnte August Halm, der durch eine von Albrecht Riethmüller so heftig negativ aufgegriffene „ausgerutschte“ Formulierung über eine Wendung in einer Klaviersonate Beethovens mit in die metaphorische Diskussion hineingezogen wird. Auch in einer nicht-metaphorischen Redeweise könnte man – das ist schon eher technisch argumentiert – bezogenen auf musikalische Akzentuierungen von harten oder weichen Fügungen sprechen. Die Formulierung Halms

– „steigert den Rhythmus ins Männlichere“ – meint natürlich eine solche Verhärtung der Akzente bei Beethoven in seinem Opus 31,2, die an eine Wandlung von „weiblichen“ zu „männlichen“ Endungen in der Versmetrik gemahnt. Halm wäre hier gegen die überspannten Angriffe Riethmüllers kurz in Schutz zu nehmen gewesen, um sich stattdessen etwas länger mit Halms Grundsätzen auseinanderzusetzen, dass die Erkenntnis eines musikalischen Kunstwerks nicht durch außermusikalische Verdeutlichungen, etwa durch Zuhilfenahme von malerischen, dichterischen, moralischen, religiösen Vorstellungen erfolgen dürfe.

Das Buch von Thorau ist klug und vorsichtig, oft werden Gegenargumente mitberücksichtigt, aber einem letztlich wieder ausgeredet.

Peter Sühning

Dieter Borchmeyer
Richard Wagner. Werk –
Leben – Zeit.



Stuttgart: Reclam 2013. 404 S.,
34 Abb., geb., 22.95 EUR
ISBN: 978-3-15-010914-4

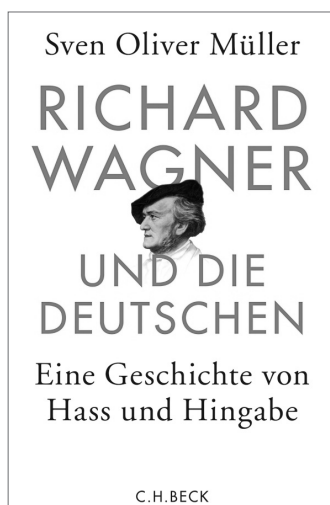
Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte das kritische Feuilleton in Deutschland angesichts des Gedenkjahres 1913 vor einer Überflutung mit Richard Wagner gewarnt, nicht nur auf dem Gebiet der Publizistik, sondern gerade auf den Opernbühnen, als mit Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist nach dem Tod des Komponisten Wagners Werk „gemeinfrei“ wurde und von jedem noch so kleinen Stadttheater aufgeführt werden konnte. Rund einhundert Jahre später hat der „Mythos Wagner“ trotz oder gerade wegen der verhängnisvollen Rezeptionsgeschichte in Deutschland nichts an seiner Faszination verloren. Noch immer stehen Wagners Musikdramen in den Spielplänen der Opernhäuser hoch im Kurs, gilt der Grüne Hügel in Bayreuth als Walhall der Wagnerianer. Und obwohl man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass doch so ziemlich alles über Wagner gesagt worden ist, kann mit Blick auf das vergangene Jubiläumsjahr 2013 im Bereich der musikalischen Sachliteratur kaum von einer Wagner-Müdigkeit die Rede sein. Unter den zahlreichen Neuerscheinungen begeben sich zwei Publikationen auf eine spannende Spurensuche nach den kulturhistorischen Einflüssen auf Wagners künstlerisches Werk und den Bedingungen für einen bis in unsere Gegenwart andauernden ambivalenten Umgang der deutschen Gesellschaft mit dem Komponisten.

Der Germanist und Theaterwissenschaftler Dieter Borchmeyer, eine internationale Koryphäe der Wagner-Forschung, knüpft an seine früheren Publikationen an, in deren Mittelpunkt schon immer das künstlerische Werk Wagners stand. Vor dem Hintergrund einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Komponisten will der Autor sein neues Buch auch als „Versuch einer konzentrierten Gesamtdarstellung Wagners“ verstanden wissen. Gelungen ist Borchmeyer in der Tat eine äußerst verdichtete und chronologisch

anregend erzählte Werkmonographie, die Wagners Gesamtwerk, angefangen von den frühen Opernversuchen *Die Hochzeit* und *Die Feen* bis zum Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, in den biographischen sowie kulturgeschichtlichen Kontext seiner Zeit einbindet, ohne sich in ausufernde Exegesen zu verlieren. Gänzlich ausgespart bleibt bereits die zeitgenössische Rezeption Wagners. Borchmeyer konzentriert seine Erzählung bewusst auf *Werk – Leben – Zeit*, was auch schon der programmatische Untertitel andeutet. Es ist dabei das selbst ernannte Ziel, wie der Autor in seinem Vorwort formuliert, jeden „Biographismus“ zu vermeiden, der die Wagner-Literatur bis in die jüngste Zeit hinein belastet hätte. Borchmeyer geht von der grundlegenden Erkenntnis aus, dass sich Wagners Musik und seine gesamten künstlerischen Ideen eben nicht aus der Biographie ableiten lassen. Vielmehr wirke lediglich das eigene Werk zurück auf den Komponisten, indem Wagner „Personen und Konstellationen seiner musikalischen Dramen gern auf sein eigenes Leben projiziert“ (S. 12). So ganz dogmatisch funktioniert diese strikte Trennung zwischen Leben und Werk allerdings auch in Borchmeyers Darstellung nicht, da viele autobiographische Momente dennoch auf eine gewisse Art und Weise in das künstlerische Werk hineinspielen.

Beeindruckt ist man von den vielfältigen literatur- und kulturhistorischen Einflüssen auf Wagner, welche der Germanist Borchmeyer als ausgewiesener Kenner der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts für die einzelnen Musikdramen detailreich herausarbeitet, etwa die Ahasver-Dichtungen für die Konzeption des *Fliegenden Holländers* oder die literarischen Topoi der deutschen Frühromantik, ohne die Wagners *Tristan* nicht zu denken wäre: „In *Tristan und Isolde* ist die romantische ‚Nachtbegeisterung‘ (Novalis) im Medium der Philosophie Schopenhauers gebrochen, und diese wird umgekehrt in eine romantische Symbolik übertragen, durch die sie eine bedeutende Sinnwandlung erfährt. Die Nacht wird zum Nirwana, zum Reich des ‚Ur-Vergessens‘ (GS VII, 61), das nicht im Sinne Schopenhauers durch die Verneinung, sondern durch die Steigerung und Sublimierung des Eros erreicht wird“ (S. 220). Es sind solche kontextualisierenden Sätze, verbunden mit Borchmeyers unverwechselbaren Aperçus, die Wagners Werk wieder mit einem außerordentlich kenntnisreichen Weitblick an die deutsche Kulturgeschichte rückbinden. Nicht zuletzt gehört dazu auch eine kritische Betrachtung des Antisemitismus bei Wagner in dessen *Judenthum*-Aufsatz oder den späten Regenerationsschriften. Wie schon in den früheren Publikationen deutet Borchmeyer Wagners bekannte Äußerungen zwar als antisemitisch, grenzt sie aber gegen die „fatalistischen Rassengedanken“ (S. 171) eines Arthur Gobineau ab mit dem Verweis, dass die antisemitische Bewegung seiner Zeit Wagners Idee von einem buddhistisch

Sven Oliver Müller
Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe.



München: Beck 2013. 351 S.,
41 Abb., geb., 22.95 EUR
ISBN: 978-3-406-64455-9

determinierten Christentum (*Heldenthum und Christenthum*, 1881) widerspreche, nämlich der Vorstellung von der Einheit des Menschengeschlechts durch die Überwindung jeglicher Antagonismen der „Rassen“. Leider verzichtet der Autor zugunsten der Lesbarkeit komplett auf einen Anmerkungs- bzw. Fußnotenapparat. Neben einer tabellarischen Wagner-Chronik, einem Personen- sowie Sachregister enthält das Buch eine Auswahlbibliographie auf dem aktuellen Stand der Wagner-Forschung.

Einen gänzlich anderen Zugang zu Wagner verfolgt Sven Oliver Müller in seinem Buch *Richard Wagner und die Deutschen*. Dem Historiker am Berliner Max-Planck-Institut für Bildungsforschung geht es hier nicht um Wagners Leben, nicht um seine Musik oder seine kunstästhetischen Konzeptionen, sondern allein um die wechselvolle Wagner-Rezeption innerhalb der deutschen Gesellschaft. Nun mangelt es wahrlich nicht an diversen Studien zu diesem Themenkomplex. Im Gegenteil, über die Rezeption Wagners, noch dazu in den politischen Kontexten der deutschen Zeitgeschichte, wurde bereits mehr geschrieben als über seine Musik. Allerdings hat sich die Wagner-Forschung der letzten Jahrzehnte sehr stark auf die ideologische Vereinnahmung des Komponisten durch die völkischen Ideen des Bayreuther Kreises und durch den Nationalsozialismus fokussiert. Dagegen spannt Müller in chronologischer Narration einen großen historischen Bogen von Wagners Tod 1883 bis in die deutsche Gegenwart hinein. Neben dem Kaiserreich, der Weimarer Republik und dem Dritten Reich rücken dabei ebenso die Kontinuitäten, Brüche und Umdeutungen des nationalen Wagner-Bildes in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft sowie in der DDR und dem wiedervereinigten Deutschland nach 1990 in den Blickwinkel seiner Analyse.

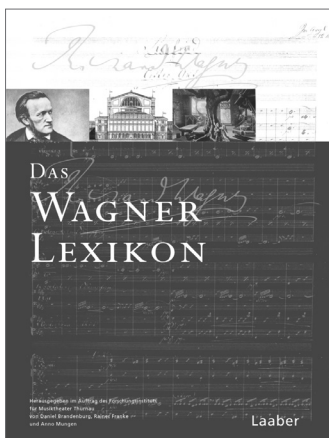
Der Autor möchte uns die Geschichte der Wagner-Rezeption als eine „musikalische deutsche Gesellschaftsgeschichte“ (S. 23) erzählen, welche viel über die emotional-gefühlsmäßige Auseinandersetzung der Deutschen mit dem Komponisten im Rahmen nationaler Sinnstiftungen aussagt. Der gewählte Untertitel *Eine Geschichte von Hass und Hingabe* mag in diesem Zusammenhang etwas plakativ erscheinen, trifft aber genau den Kern jenes ambivalenten Verhältnisses der Deutschen zu Richard Wagner. Faszination und Verachtung schmolzen unabdingbar ineinander. Für seine Darstellung nimmt Müller als Historiker eine dezidiert poststrukturalistische Perspektive ein und begreift die Nationalisierung bzw. Politisierung Wagners in den jeweiligen Zeitabschnitten der deutschen Geschichte als soziokulturelles Konstrukt diskursiver identitätsstiftender Selbstdeutungen. Auf dieser epistemologischen Grundlage entfaltet der Autor

eine enorme Materialfülle an unterschiedlichen Quellen, diskutiert die heterogenen nationalen Aneignungen von deutschen Staatsoberhäuptern, Monarchen, der bürgerlichen Intelligenz, aber auch die von Dirigenten, Regisseuren oder des Bayreuther Festspielpublikums. Am Ende seines Buches fragt Müller schließlich nach deren Rudimenten in der Postmoderne. Und sein Fazit für das angebrochene 21. Jahrhundert verwundert kaum: dass sich nämlich im Aushandlungsprozess zwischen der gesellschaftlichen Pluralisierung und einer Fragmentierung der bürgerlichen (Hoch-)Kultur sowohl Konservatismus als auch Erneuerungsversuche und radikale Brüche beobachten lassen. Kenntnisreich und für jeden leicht verständlich, gibt Müller einen differenzierten Einblick in eines der spannendsten Kapitel deutscher politischer Kulturgeschichte.

Karsten Bujara

Das Wagner-Lexikon. Mit 534 Stichwörtern, einigen Notenbeispielen sowie einem Werkverzeichnis und einer Chronik.

Hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen.



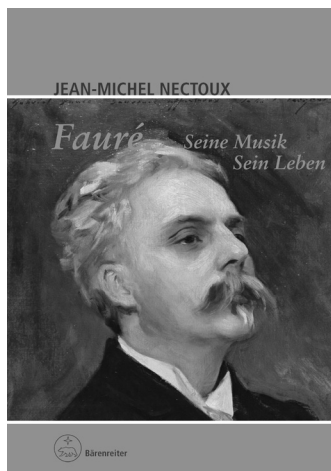
Laaber: Laaber 2012. 929 S., Ill., Noten, geb., 148.00 EUR
ISBN 978-3-89007-550-1

Es ist schon ein gewaltiger Wälzer, den der Laaber-Verlag da veröffentlicht hat. Dementsprechend ist das mehr als 900 Seiten starke Wagner-Lexikon, das von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen im Auftrag des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau herausgegeben wurde, auch nicht von vorne bis hinten durcharbeiten, sondern nach Bedarf oder querbeet zu lesen. Die über 500 Einträge sind gänzlich unabhängig voneinander und setzen die Kenntnis der anderen Texte nicht voraus. Man gewinnt einen umfassenden Einblick in das Phänomen Richard Wagner, dem sich so namhafte Autoren wie Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Susanne Vill, Martin Knust, Kurt Malisch, Frank Piontek und viele andere mehr in teilweise sehr umfangreichen Artikeln widmen. Hier wird einfach alles beleuchtet: Wagner und sein Werk, sein Leben und Umfeld, sein musikalisches Schaffen, seine Schriften, seine Familie samt Nachkommen sowie seine Nachwirkungen bis in unsere Zeit. Ausführlich werden alle möglichen Personen und Freunde behandelt, mit denen der Bayreuther Meister während seines Lebens in Kontakt gekommen ist. Die einzelnen Musikdramen sowie die in ihnen vorkommenden Gesangsrollen werden detailliert vorgestellt und analysiert, bekannte Interpreten der einzelnen Partien benannt. Zum letzten Punkt ist indes einschränkend zu sagen, dass manchmal bedeutende Darsteller fehlen. So ist es schon etwas seltsam, wenn beim *Lohengrin* (S. 414) berühmte Interpreten dieser Partie – Sándor Kónya und Franz Völker – mit keinem Wort erwähnt werden. Die Reihe ließe sich fortsetzen. Darüber hinaus sind einige Fehler zu bemängeln. So stammt beispielsweise Wieland Wagners zweite Bayreuther *Tristan*-Inszenierung nicht aus dem Jahr 1963, wie David Boakye-Ansah auf S. 798 meint, sondern von 1962. Und

der Nachname des Kabinettssekretärs von Ludwig II. war entgegen Saskia Lintzens auf S. 419 geäußerter Ansicht nicht „von Pfister“, sondern „von Pfistermeister“. Gleichwohl schmälern die Fehler nicht den hohen Wert des Lexikons. Es ist sehr informativ und enthält auch zahlreiche Sachartikel, die man in einem Musikbuch nicht vermuten würde, so z. B. auf S. 656 f. eine kurze, aber profunde Darstellung der Philosophie Arthur Schopenhauers aus der Feder von Josefine Peller oder Einträge über einige Städte, in denen Wagner sich aufhielt. Trefflich ist die von Karin Koch stammende Begriffsbestimmung „Wagnerianer“ und „Wagnerismus“ auf den Seiten 807 ff. gelungen. Und Thomas Seedorfs ausführliche Abhandlung über den Wagner-Gesang, die auf den Seiten 803 ff. zu finden ist, liest sich ebenfalls gut. Insgesamt ist das Buch sehr empfehlenswert, einige Fehler sollten jedoch bei kommenden Auflagen korrigiert werden.

Ludwig Steinbach

Jean-Michel Nectoux
Fauré. Seine Musik. Sein Leben. „Die Stimmen des Clair-obscur“. Aus dem Franz. von Norbert Kautschitz.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2013.
644 S., Abb., Notenbsp., geb.,
49,95 EUR
ISBN 978-3-7618-1877-0

Die 1990 erschienene französische Erstausgabe dieses Buches befindet sich vermutlich im Bestand fast aller wissenschaftlichen Bibliotheken. 1991 gab es bereits eine englische, 2000 eine japanische (!) und 2004 eine italienische Übersetzung. Nun ist die mehr als 600 Seiten umfassende Fauré-Biographie von Jean-Michel Nectoux auch in deutscher Sprache erschienen.

Gabriel Urbain Fauré (1845–1924) gehört zu einer Reihe von Komponisten, deren Name mit nur wenigen Werken assoziiert wird, und er teilt dieses Schicksal mit Kollegen wie Jules Massenet, Charles Gounod oder Ambroise Thomas. Das ist wohl ein Grund, warum über ihn bislang wenig Sekundärliteratur existiert. Sein Schüler Charles Koechlin und der Musikhistoriker Claude Rostand haben Monographien verfasst, die auch in deutscher bzw. englischer Übersetzung vorliegen, ansonsten gibt es keine größeren Publikationen über ihn. Lange wurde Fauré mit dem Etikett eines Salonkomponisten versehen und in seiner (Nach-)Wirkung nicht sehr ernst genommen. Andererseits wurde er als der „französische Schumann“ bezeichnet. Als Interpret Schumann'scher Klavierwerke muss er nach Zeugnissen von Zeitgenossen unübertroffen gewesen sein, als Organist – laut Camille Saint-Saëns, dessen Schüler und nachmaliger Freund er zeitweilig war – ebenso begnadet und stilsicher, wenn auch weniger eifrig. Saint-Saëns äußerte, Fauré wäre „ein Organist ersten Ranges, wenn er nur wollte“ (Nectoux, S. 61), weswegen wohl die Orgelliteratur auf Originalwerke des Komponisten verzichten muss.

Fauré wurde 1845 als letztes Kind mit großem zeitlichem Abstand zu seinen fünf Geschwistern in eine Lehrerfamilie hineingeboren. Der

Vater hatte sich aus einfachen Verhältnissen durch Fleiß, Disziplin und einen gewissen Konformismus vom Volksschullehrer zum Schulinspektor hochgearbeitet. Dass es in den Schulräumen immer auch ein Klavier gab und sich der kleine Gabriel daran versuchte, ist zu vermuten, inwieweit gezielter Unterricht stattfand, bleibt vage. Die Familie erkannte seine musikalische Begabung, und er kam mit neun Jahren als Stipendiat des Bischofs von Pamiers an die renommierte École Niedermeyer de Paris, wo sich u. a. der zehn Jahre ältere Camille Saint-Saëns als Lehrer seiner annahm. Dieser war es auch, der ihn ganz entgegen der pädagogischen Philosophie seiner Institution mit der Musik Liszts, Wagners und Schumanns bekannt machte. Fauré studierte elf Jahre an der École Niedermeyer, vervollkommnete sich als Pianist und begann unter Anleitung seines Lehrers Saint-Saëns auch zu komponieren. Die intensive Auseinandersetzung mit der alten Vokalpolyphonie und den Kirchentonarten sollte zeitlebens seine Kompositionstechnik beeinflussen, wenn auch die Affinität zu Schumann meist unüberhörbar ist. Eine Organistenstelle in der Bretagne schloss sich nahtlos an das Studium an, daneben erteilte Fauré Unterricht in Harmonielehre und Klavierspiel. Oft war es Saint-Saëns, der ihm Stellen oder Kontakte zu einflussreichen Menschen verschaffte. Als dessen Protégé wurde Fauré Organist an den Pariser Kirchen St.-Honoré d'Eylau und St.-Sulpice und übernahm eine Lehrerstelle an der École Niedermeyer. Nach einem Intermezzo als Kapellmeister an der Ste.-Madeleine wurde er dort ebenfalls Organist und erhielt eine Kompositionsklasse am Conservatoire, dessen Leiter er 1905 wurde. Durch einige bedeutende Schüler wie Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin oder Nadia Boulanger gewann er großen Einfluss auf die Entwicklung der neueren französischen Musik.

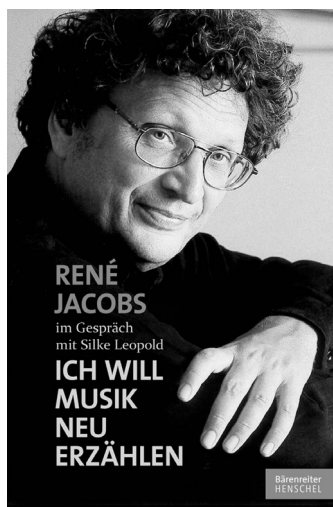
Seine Klavierkompositionen gehören zum Schwierigsten, was Klavierschülern – neben Liszt, Chopin oder Schumann – zugemutet wird. Kennzeichnend ist hier die Hervorhebung von Stimmen in der Mittellage (mit Daumen) und die völlige Unabhängigkeit der Hände voneinander. Die an Bach geschulte Kontrapunktik ist augenfällig, Effekthascherei ist Fauré fremd. Neben zauberhafter Kammermusik hinterließ Fauré einige Werke für Orchester, so z. B. ein Violinkonzert, eine Symphonie, eine Fantasie für Klavier und Orchester, diverse Orchestersuiten, eine Oper, das bekannte Requiem sowie weitere Chorwerke. Seine Klaviermusik ist geprägt durch die französische Vokalmusik (Mélodies), der er nach intensiver Auseinandersetzung mit den Liedern Schuberts einen unverwechselbaren Charakter verliehen und zu einer eigenen Bedeutung verholfen hat.

Nectoux hat Leben und Werk des Komponisten beispielhaft in einen Kontext gestellt. Voraussetzung dafür war seine Tätigkeit als Editor des Fauré'schen Œuvres, durch die er über enorme Werk-

kenntnisse verfügt. Jahrzehntelange Beschäftigung mit der französischen Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie (kultur-)historisch relevante Bezüge und Quellenkenntnis sind hier eine vorbildliche Symbiose eingegangen. Der Anmerkungsapparat ist umfangreich, dabei übersichtlich und lässt aus musikbibliothekarischer Hinsicht keine Wünsche offen. Layout und Gestaltung sind ebenfalls beispielhaft, der Text liest sich flüssig und elegant und scheint adäquat übersetzt. Falls noch ein Kollege zögern sollte – die Anschaffung lohnt sich allemal!

Claudia Niebel

Ich will Musik neu erzählen. René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold.



Kassel: Bärenreiter, Berlin: Henschel 2013. 223 S., Ill., geb., 24.95 EUR
 ISBN 978-3-7618-2266-1 (Bärenreiter), 978-3-89487-910-5 (Henschel)

Wenn man alte Aufnahmen von Alfred Deller, dem englischen Sänger und Pionier des solistischen Countergesangs, mit Aufnahmen des Altus René Jacobs vergleicht, lässt sich eine gewisse stilistische Verwandtschaft nicht leugnen. Alfred Deller war es, der als spiritus rector der „Alte-Musik-Szene“ in der Vokalmusik die Weichen gestellt hat, und seine Art der vokalen Gestaltung, der Stimmführung, Diktion und intuitiven Interpretationskunst wirkt stilbildend bis in die Gegenwart hinein. Ausgehend von der einer Initiation gleichkommenden Begegnung mit Alfred Deller erschließt René Jacobs dem Leser im Gespräch mit Silke Leopold (der Heidelberger Ordinaria für Musikwissenschaft und Expertin für Oper und Barockmusik par excellence) einen ganzen Kosmos erzählter Musik, der durch die überaus kluge Konzeption des Buches zum Erlebnis wird.

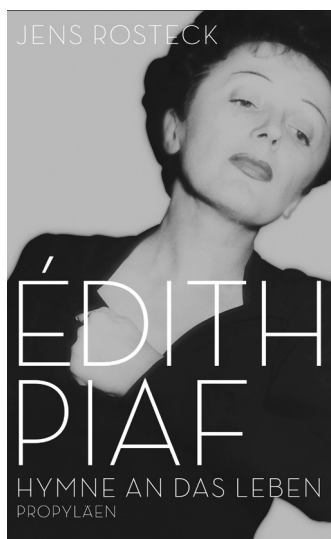
In vier Kapiteln nehmen uns zwei kongeniale Gesprächspartner mit auf eine Reise durch die Geschichte der sogenannten „Alten Musik“ (= Musik mit unterbrochener Aufführungspraxis, S. L.), die zum einen mit der Geschichte der historisch informierten Aufführungspraxis und zum anderen mit dem Werdegang des Sängers, Dirigenten und Lehrers René Jacobs verschränkt ist. Das Einleitungskapitel und die verbindenden Texte von Silke Leopold übernehmen dabei die Funktion einer semantischen Klammer, die die unterschiedlichen Fragestellungen und deren Erörterung verbindet. Der Informationsgehalt – auf Seiten Jacobs' sekundiert durch die lebenslange Erfahrung des Praktikers – bewegt sich durchweg bei beiden auf höchstem Niveau, wobei die besondere Kunst hierin liegt, es dem Leser so beiläufig wie möglich erscheinen zu lassen. Folgerichtig wenden sich beide Protagonisten – chronologisch vorgehend – den Karrierestationen des Künstlers zu und loten die historische Aufführungspraxis und deren Bezüge aus. Hierbei wird deutlich, dass es nicht um Authentizität im philologischen Sinn oder um sophistische Tüfteleien geht, sondern um die Deutung vorhandener Quellen im Kontext ihrer Entstehung, also um Interpretation (= Auslegung) im eigentlichen Verständnis.

In den Kapiteln, in denen sich die beiden Gesprächspartner über verschiedene Komponisten und Theoretiker austauschen, offenbart Jacobs eine bemerkenswert profunde Sachkenntnis in musikhistorischer und quellenkundlicher Hinsicht; erprobt, eingesetzt und gleichzeitig auch immer wieder in Frage gestellt in jahrzehntelanger Berufspraxis. Es ist bezeichnend für den Interpreten und Lehrer, der er ja mit Leib und Seele ist, dass für ihn Prozesse nie abgeschlossen sind, sondern als „work in progress“ auch immer wieder Transformationen durchlaufen. Den Leser an solchen Betrachtungen teilhaben zu lassen, ist eines der großen Verdienste dieses Buches, denn die sprichwörtlichen „Aha“-Erlebnisse bleiben nicht aus. Jacobs begreift sich als Suchender, mit jeder Interpretation Neuland betretend, oft genug Festgefahrenes aufmischend, neugierig, kompromisslos und experimentierfreudig zugleich. Als Sänger auf dieser Schiene unterwegs, war der Weg zum Dirigenten und Lehrer eigentlich unausweichlich. Von gelegentlichen Ausflügen ins sinfonische Repertoire abgesehen, ist es die Gattung der (Barock-)Oper, die ihm besonders am Herzen liegt, wobei er mit archäologischer Sorgfalt Unbekanntes ausgräbt und durch beispielhafte Interpretationen auch einem breiteren Publikum bekannt macht. Als Rezensent wünscht man sich nach solch genussreicher Lektüre noch mehr erzählte Musik der Art, die den teilhabenden Leser zum Partner auf Augenhöhe macht!

Claudia Niebel

Jens Rosteck
Édith Piaf. Hymne an
das Leben.

Bücher über Édith Piaf, den „Spatz von Paris“, wie die legendäre Chansonnière liebevoll von ihren Bewunderern genannt wurde, kann man inzwischen in Metern messen. Und doch ist es Jens Rosteck, dem seit über zwanzig Jahren in Frankreich lebenden deutschen Publizisten, Musik- und Literaturwissenschaftler, gelungen, ein ganz besonderes und unverwechselbares Porträt von dieser so außergewöhnlichen Künstlerin zu zeichnen, von ihrem atemberaubenden Lebensweg und vor allem von ihrer unvergleichlichen Interpretationskunst. In den Vorbemerkungen verrät Rosteck sein „Rezept“: Er widerstand der Versuchung, „Piaf ausschließlich als Heilige, als Star oder als Liebende zu rezipieren, und [stellte] stattdessen den Menschen Édith in seiner Komplexität [...], mit all seinen Brüchen und Ungereimtheiten“ (S. 14) in den Mittelpunkt. Ein Vorsatz, der vom Autor sehr lebendig und durchaus akribisch in die Tat umgesetzt worden ist. Das ist umso bewundernswerter, als Piaf selbst nicht unerheblich zur Legendenbildung um ihre Person beigetragen hat. „Ihr Mythos – kleinwüchsig, eigensinnig, leidenschaftlich, unverwundlich – entstand, maßgeblich von ihr initiiert, bereits zu Lebzei-



Berlin: Propyläen 2013. 462 S.,
Abb., geb., 22.99 EUR
ISBN 978-3-549-07419-0

ten" (S. 14), betont Rosteck. In seinem Text geht er durchaus diesen Legenden nach, ohne sie allerdings als Wahrheit zu verkaufen. Und noch etwas unterscheidet diese Piaf-Biographie von den so zahlreichen anderen Piaf-Büchern: Ihrer Musik, ihren Chansons und ihrer unnachahmlichen Interpretationskunst, ihrem Ausdrucksvermögen und ihrer Körpersprache wird ein breiter, von Rosteck sachkundig genutzter Raum eingeräumt. Vierzehn Chansons, die die ganze erstaunliche Spannbreite ihrer Kunst belegen (von „La ville inconnue“ und „Padam, padam“, das ihr den Grand Prix de l'Académie du Disque Français einbrachte, über „La vie en rose“ bis zum weltberühmten „Non, je ne regrette rien“, das Rosteck auf S. 372 zu Recht einen „Jahrhundertsong“ nennt), werden hinsichtlich ihrer melodischen, harmonischen und rhythmischen Besonderheiten analysiert. Vor allem jedoch geht der Autor auf Piafs Interpretationskunst ein. Dabei findet er außerordentlich passende, sehr plastische und lebendige Bilder. Man meint, die Sängerin sehen und ihre unverwechselbare Stimme hören zu können. Zudem wird auf die jeweilige Stellung der Chansons im Schaffen Piafs verwiesen. Diese vierzehn drucktechnisch abgesetzten Analysen, die durchaus auch separat gelesen werden können, gliedern die Biographie in zehn Kapitel. Die Biographie selbst wiederum wird von einem „Prolog: Vom Donner gerührt. Singen, um zu überleben. 1935“ und einem „Epilog: ‚Piaf must go on!‘ Das Erbe der Madame Lamboukas. 1963–2013“ eingerahmt.

Rosteck ist es überzeugend gelungen, mit dieser Piaf-Biographie ein zeit-, sozial- und kunstgeschichtliches Panorama der ersten sechs Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu entwerfen. Piaf, geboren 1915 und gestorben 1963, hat auf ihrem Weg vom einfachen, halb verhungerten Straßenkind zum international gefeierten Star alle nur denkbaren Tiefen und Höhen erlebt. Anschaulich werden ihre Geschwister, ihre Ehemänner und Lebensgefährten beschrieben, wird jeder Auftritt, jeder Mann, jede Reise dokumentiert, wird von ihren Krankheiten und ihrer Drogenabhängigkeit berichtet. Kaum ein Name, der die Chansongeschichte des 20. Jahrhunderts prägte, der im Zusammenhang mit der Piaf hier nicht auftauchen würde, ob Georges Moustaki, Marlene Dietrich, Yves Montand, Charles Aznavour, Maurice Chevalier oder andere. In den gesamten Text sind zudem zahlreiche Zitate eingebunden, u. a. von Jean Cocteau, der sich der „Nachtigall“ (S. 200) der Nation besonders verbunden fühlte und nur wenige Stunden nach Piafs Tod an einem Herzinfarkt starb.

Rosteck hat dem Buch einen umfangreichen Anhang beigelegt. Hier sind alle französischsprachigen Titel aufgelistet, die Piaf nachweisbar von ca. 1925 bis zu ihrem Tod 1959 auf der Bühne vorgelesen hat bzw. von denen Probenmitschnitte vorliegen; ferner sind die zehn Filme, in denen sie von 1935/36 bis 1957–1959 mitgespielt

hat, dokumentiert. Zudem gibt es eine kenntnisreich kommentierte, in sich gegliederte Bibliographie, natürlich Anmerkungen und die Nachweise der Zitate sowie ein Personenregister. Wer sich für die Geschichte des Chansons im 20. Jahrhundert und insbesondere für Édith Piaf interessiert, dem sei dieses Buch wärmstens empfohlen!

Ingeborg Allihn



GRUNDLAGEN
BIBLIOTHEK
ZUR MUSIK
WISSENSCHAFT
Herausgegeben von
Herbert Schneider

1. Abt.: Musiktheoretische Quellen und historische Referenzwerke

100 Titel, ca. 100.000 S. mit neuen Einleitungen, als E-Books (PDF).

Olms Online Musik stellt eine Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft mit musiktheoretischen Quellen und historischen Referenzwerken zur Verfügung.

Jede Edition erhält über den digitalisierten **Originaltext mit Volltextsuche** hinaus einen Mehrwert in Gestalt einer wissenschaftlichen **Einleitung** mit Angaben zu Bedeutung und Einfluss des Werks in seiner Epoche, zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte, zu Quellen, zur Rezeption sowie zur Wirkung in anderen Ländern, z.B. in Gestalt von Übersetzungen und zum Autor.

Thematisch bilden die Bereiche Musiktheorie, Musikästhetik und Musikpsychologie, Lexika, Periodika und Werkverzeichnisse mit den hier zunächst ausgewählten Werken die wichtigsten Schwerpunkte.

Die neue E-Book-Reihe!

Bitte fordern Sie unseren Sonderprospekt an.

GEORG OLMS VERLAG

Hagentorwall 7 · 31134 Hildesheim · Tel.: +49 (0)5121/15010

E-Mail: olms-online@olms.de · www.olms.de



Musikwissenschaftlicher Verlag Wien www.mwv.at

Neuerscheinung:

HUGO WOLF – ZWISCHEN MYTHOS UND REALITÄT



Symposium 27. – 28. April 2012,

Internationale Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart

Bericht, vorgelegt von LEOPOLD SPITZER

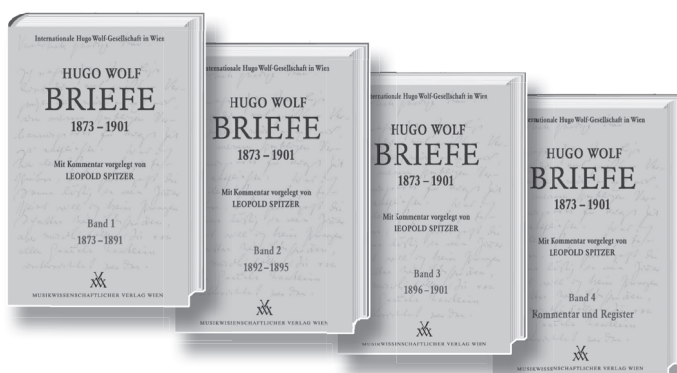
Der Schwerpunkt der 11 in diesem Band veröffentlichten Vorträge liegt im Biografischen. Vor dem Hintergrund der neuen Ausgabe der Briefe konnten die Autoren das Leben Hugo Wolfs aus der Sicht des Komponisten neu deuten und mit zahlreichen Halbwahrheiten und Anekdoten aufräumen.

144 Seiten, Format 17 x 24, broschiert

W 104 ISBN 978-3-902681-27-0

€ 25,24 (exkl. MwSt.)

ebenfalls erhältlich:



Hugo Wolf

BRIEFE 1873 – 1901

Ausgabe in vier Bänden vorgelegt von Leopold Spitzer

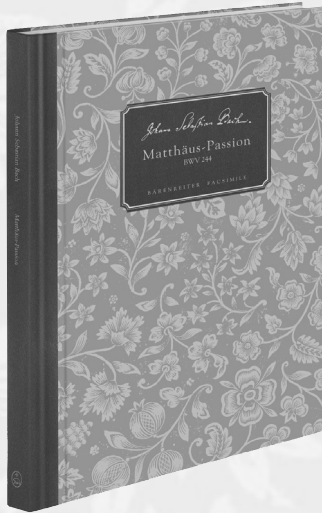
BAND 1: Briefe 1873–1891, 680 Seiten, Hardcover
W 103/1 ISBN 978-3-902681-20-1, EUR 62,54 (exkl. MwSt.)

BAND 2: Briefe 1892–1895, 840 Seiten, Hardcover
W 103/2 ISBN 978-3-902681-21-8, EUR 73,14 (exkl. MwSt.)

BAND 3: Briefe 1896–1901, 672 Seiten, Hardcover
W 103/3 ISBN 978-3-902681-22-5, EUR 62,54 (exkl. MwSt.)

BAND 4: Kommentar und Register, 868 Seiten, Hardcover
W 103/4 ISBN 978-3-902681-23-2, EUR 76,32 (exkl. MwSt.)

Auslieferung: Edizioni Musicali Europee, via delle Forze armate 13, 20147 Milano (ITALIEN),
Tel. 0039-02/48 71 31 03 Fax: 0039-02/30 13 32 13 office.eme@libero.it



Johann Sebastian Bach.

Matthäus-Passion BWV 244

»Ich habe nie solche Stille, solche allgemeine Rührung über die Hörenden verbreitet gesehen.« Felix Mendelssohn Bartholdy

Der Bach-Spezialist **Christoph Wolff** führt in die Entstehung des Werkes und die Charakteristika der Handschrift ein.

Martina Rebmann (Staatsbibliothek zu Berlin) beschreibt die weitere Geschichte des Autographs; Barbara Schneider-Kempf, Generaldirektorin der Bibliothek, trägt das Geleitwort bei.

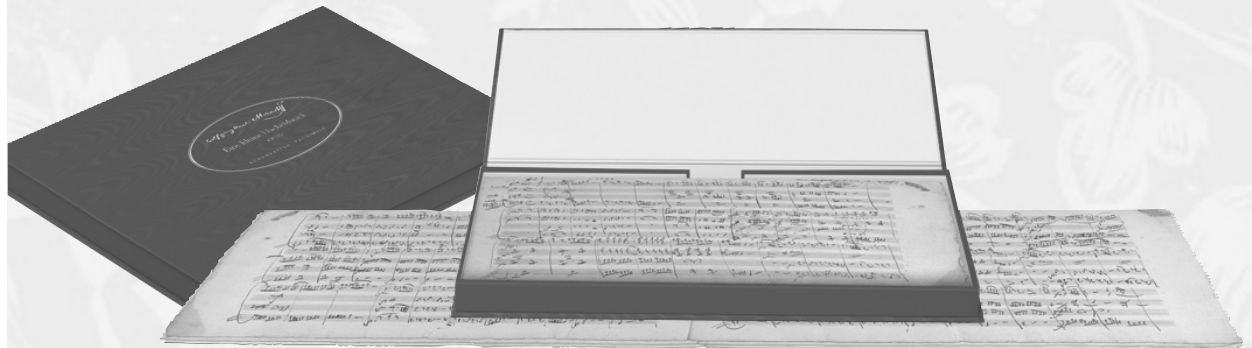
Das Autograph gilt als eines der schönsten Bachs – die Reinschrift zeigt, wie wichtig Bach die sorgfältige Überlieferung an die Nachwelt offensichtlich war. Eine weitere Besonderheit ist die farbige Tinte, mit der er den Bibeltext sowie die Noten des Chorals »O Lamm Gottes, unschuldig« schrieb.

Das nun erscheinende Facsimile dokumentiert das Autograph der Mattheus-Passion erstmals im hochwertigen Vierfarbdruck.

BÄRENREITER FACSIMILE

Facsimile der autographen Partitur in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mit einem Kommentar von Christoph Wolff und Martina Rebmann, Geleitwort von Barbara Schneider-Kempf.

Documenta musicologica II, 47
195 Seiten (Kommentar engl./dt.);
Halbleder, gebunden
ISBN 978-3-7618-2294-4 · € 348,-



Wolfgang Amadei Mozart

Eine kleine Nachtmusik KV 525

BÄRENREITER FACSIMILE

Facsimile des Autographs. Mit einer Einführung von Wolfgang Rehm *Documenta musicologica II*, 46
14 Seiten Facsimile (mit individuellem Beschnitt) und 24 Seiten Begleitheft (engl./dt.); eingelegt in eine Kassette
ISBN 978-3-7618-2282-1 · € 179,-

Nachdem die Handschrift nahezu ein halbes Jahrhundert der Öffentlichkeit nicht zugänglich war, erhielt Bärenreiter jetzt exklusiv die Möglichkeit zu einer neuen Faksimilierung von Mozarts Original.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Die Ausgabe bietet die Facsimile-Seiten als einzelne Blätter und Bögen, entsprechend der Überlieferung des Originals.

Begleitet werden die Seiten von einem Beiheft mit einem Einführungstext von Wolfgang Rehm, der über die Entstehungsgeschichte des Werkes und die verschiedenen Aspekte des Autographs informiert.

The Packard Humanities Institute
CARL PHILIPP EMANUEL BACH
The Complete Works

SÄMTLICHE LIEDER

Gellert Songs

Herausgegeben von Darrell M. Berg
978-1-933280-36-3 (140 pp.) \$20

Miscellaneous Songs

Herausgegeben von Christoph Wolff
978-1-933280-78-3 (2014) \$30

Cramer and Sturm Songs

Herausgegeben von Anja Morgenstern
978-1-933280-35-6 (208 pp.) \$25

The Polyhymnia Portfolio

Herausgegeben von Christoph Wolff
978-1-938325-23-6 (2014) \$60



Weitere Informationen sowie eine Liste aller lieferbaren Bände finden Sie im Internet.

*Aufführungsmaterialien für viele Werke können kostenlos
von unserer Website heruntergeladen werden*

Bestellmöglichkeiten:

Internet: www.cpebach.org ; E-Mail: orders@pssc.com

Telefon: 001-978-829-2531; Fax: 001-978-348-1233

Partituren

Fadengeheftete Partituren/Stimmen

mit stabilem Einband
in Handarbeit gefertigt.

Das ist Qualität, die
Sie spüren: Keine
welligen Seiten, kein
Brechen des Bund-
stegs, leicht lesbare,
flach aufliegende Seiten.

**Rufen Sie uns an
oder senden Sie uns Ihre
Anfrage per E-Mail!**

SELKE GmbH

BIBLIOTHEKSDIENST · VERLAG
NOTENMANUFAKTUR



August-Borsig-Straße 7, 56070 Koblenz
Telefon 0261-8 60 40, Fax 0261-8 61 97
info@selke-gmbh.de, www.selke-gmbh.de

Neu bei ortus

Forum Mitteldeutsche
Barockmusik/Band 3

Bernd Koska
Die Geraer Hofkapelle
zu Beginn des
18. Jahrhunderts
Broschur, 173 Seiten,
mit Abbildungen
ISBN
978-3-937788-31-9
om168/24,50 EUR



Bernd Koska
Die Geraer Hofkapelle
zu Beginn des 18. Jahrhunderts



ortus

Forum Mitteldeutsche Barockmusik

Ekkehard Krüger

Die Orgeln
der Marienkirche Beeskow
Sechs Jahrhunderte
Orgelbaugeschichte in einer
brandenburgischen Stadt

ortus studien /
Band 12

Ekkehard Krüger
Die Orgeln der
Marienkirche
Beeskow –
Sechs Jahrhunderte
Orgelbaugeschichte
in einer branden-
burgischen Stadt
Frz. Broschur,
VI+174 Seiten mit
zahlreichen Abbil-
dungen
ISBN
978-3-937788-30-2
om167/29,50 EUR

ortus
studien

Fasch-Studien/Band XII

Bericht über die Interna-
tionale Wissenschaftliche
Konferenz am 19. und 20.
April 2013 im Rahmen der
12. Internationalen
Fasch-Festtage in Zerbst/
Anhalt / Herausgegeben
von der Stadt Zerbst/
Anhalt in Zusammenarbeit
mit der Internationalen
Fasch-Gesellschaft e. V.
ISBN
978-3-937788-34-0
om 177/erscheint
März 2014

Fasch-Studien 12

Fasch und Dresden

Bericht über die Internationale
Wissenschaftliche Konferenz
am 19. und 20. April 2013
im Rahmen der 12. Internationalen
Fasch-Festtage in Zerbst/Anhalt

ortus

Christiane Dr. Spitzfeld

SoSe 2013/14
Internationale Fasch-Gesellschaft e. V.

vollständiger Katalog unter:
www.ortus.de

Lieferung über Buch- und
Musikalienhandel oder direkt:
ortus musikverlag
Krüger & Schwinger OHG

Rathenaustraße 11
15848 Beeskow
Fon/Fax 030/4720309
Mail: ortus@t-online.de

ortus musikverlag



Cornetto

Verlag für Alte Musik

Faksimiles Praktische Ausgaben CDs
von Frührenaissance bis Spätbarock mit
Schwerpunkt 16. und 17. Jahrhundert



Cornetto-Verlag Hummelgasse 4 D 70378 Stuttgart

Tel. 0049-711-9561396 Fax 0049-711-9561397

noten@cornetto-music.de www.cornettoshop.com