

Forum **M**usikbibliothek

3 / 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
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
Claudia Niebel
Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Urbanstr. 25, D-70182 Stuttgart
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
Angelika Salge, Zürich
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
Rathenastr. 11, D-15848 Beeskow
Büro Berlin: Gipsstr. 11, D-10119 Berlin
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 Rezension-
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,

während ich dies schreibe, sind die Debatten um das geplante Freihandelsabkommen TTIP (Transatlantic Trade and Investment Partnership) und dessen womöglich düstere Auswirkungen speziell auf die deutsche Kultur in vollem Gange. Olaf Zimmermann, der Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates, sprach sich in einem Interview mit den Stuttgarter Nachrichten am 2. Juni 2014 vehement dafür aus, den Kulturbereich explizit aus den Verhandlungen auszuklammern. Inwieweit deutsche Sichten und Zuschreibungen (beispielsweise Buchpreisbindung, Urheberrecht, öffentlich-rechtlicher Rundfunk, kulturelle Vielfalt als unmittelbare Auswirkung kulturgesetzgeberischer Weitsicht) sich in einer gesamteuropäischen Bedarfsregulierung festschreiben lassen, müssen wir notgedrungen übergeordneten Instanzen überlassen. Leider sind auch bei uns in Deutschland so manche dem Primat der Märkte geschuldete Entwicklungen im Gange, die Sorge bereiten. Am 10. Juli 2014 beschloss der Rundfunkrat des Bayerischen Rundfunks (BR), die UKW-Frequenz von BR-Klassik ab 2018 der Jugendwelle PULS abzutreten. Welche Folgen das für Hörer in unzureichend erschlossenen ländlichen Regionen hat, die dann auf den Empfang des Digitalradios angewiesen sind, um BR-Klassik zu hören, kann man nur mutmaßen. Die Orchesterfusion im Südwestrundfunk (SWR) scheint unausweichlich – trotz zahlreicher Proteste, Unterschriftenaktionen und einem jüngst angestrebten, leider erfolglos gebliebenen, Stiftungsversuch. Der seit Oktober 2013 amtierende Intendant des Westdeutschen Rundfunks (WDR) Tom Buhrow hat seinem Sender einen knallharten Sparkurs verordnet. Man kann sich vorstellen, wohin die Reise geht.

Indes – die Globalisierung ist schon längst in unserem Metier angekommen. Die jüngsten Diskussionen in Bezug auf das künftige Regelwerk Resource Description and Access (RDA) in diversen Foren und Gremien, etwa auf dem Bibliothekartag oder auch innerhalb der AIBM sind zwar strategischer und inhaltlicher Natur, aber – eine erfolgreiche Implementation vorausgesetzt – auch hier kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die erhofften positiven Effekte für unsere Arbeit nur die eine Seite der Medaille sind. Das geht uns unmittelbar an, auch wenn unsere Arbeit sich noch entlang täglicher Routinen gestaltet. Der aktuelle politische Diskurs sollte uns aufs Neue für die Berufswirklichkeit unserer Kolleginnen und Kollegen sensibilisieren, denn überall in diesen Sendeanstalten, Orchestern, Theatern, Bibliotheken, Musiksammlungen und Stiftungen arbeiten Musikbibliothekare, -dokumentare und andere Informationsspezialisten. Deren Arbeitsbedingungen können unterschiedlicher nicht sein. Die Juristin Anne Lauber-Rönsberg ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und

Medienrecht der Juristischen Fakultät der Technischen Universität Dresden. Ihre Ausführungen zu Schutzrechten an musikwissenschaftlichen Quellen betreffen uns unmittelbar. Reiner Nägele von der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) in München widmet sich in seinem Aufsatz dem heute weitgehend vergessenen Komponisten Heinrich Kaminski, der ein umfangreiches Œuvre aufzuweisen hat. Zum Ende des Jahres 2013 wechselte das Archiv der Kaminski-Gesellschaft aus Waldshut-Tiengen, der Geburtsstadt des Komponisten, zur BSB München. Holger Winkelmann-Liebert, Notenbibliothekar der Staatsoper Hamburg, führt uns in seinem atmosphärischen Bericht in die vielschichtigen Tätigkeitsfelder seiner Einrichtung ein. Dass es in Berlin eine Europäische FilmPhilharmonie gibt, wissen vermutlich nicht alle von uns. Ulrich Wünschel arbeitet dort als Dramaturg und Bibliothekar und lässt uns an seinen Überlegungen zum Einsatz von Filmmusik im Konzertsaal sowie zu Fragen der Programmgestaltung und Notenbeschaffung teilhaben. Der Rundblick wirft auch dieses Mal wieder Schlaglichter auf Projekte und sensationelle Funde sowie Aktivitäten aus dem Kollegenkreis und der IAML.

Im Frühjahr 2014 hat der Vorstand der deutschen AIBM/IAML-Ländergruppe eine Vereinbarung mit der Schweizer IAML-Ländergruppe unterzeichnet zur Kooperation bei der Zeitschrift *Forum Musikbibliothek*. Ein Mitglied des Vorstandes der Schweizer IAML-Ländergruppe, Frau Angelika Salge von der Zentralbibliothek Zürich, wird ab sofort im Beirat von *Forum Musikbibliothek* mitwirken und bei der Einwerbung von Schweizer Beiträgen für die Zeitschrift helfen. Außerdem wird sich die Schweizer IAML-Ländergruppe mit einem jährlichen Zuschuss an den Redaktionskosten beteiligen. Wir heißen Frau Salge herzlich willkommen im Team von *Forum Musikbibliothek* und freuen uns auf eine gute Zusammenarbeit.

Eine spannende und anregende Lektüre wünscht auch diesmal

Claudia Niebel

Spektrum	7	Anne Lauber-Rönsberg: Schutzrechte an musikwissenschaftlichen Quellen
	12	Reiner Nägele: „Brutale Arroganz der faustdicken Dingwelt“ – Die Bayerische Staatsbibliothek übernimmt das Archiv der Heinrich Kaminski Gesellschaft
	15	Holger Winkelmann-Liebert: Hüter der Fassung – Die Bibliothek der Staatsoper Hamburg und ihre Aufgaben
	21	Ulrich Wünschel: Filmmusik im Konzertsaal
<hr/>		
AIBM-Forum	27	Next Stop: Harmonie. Die IAML-Jahrestagung 2014 in Antwerpen (A. Linne)
<hr/>		
Personalialia	30	Dr. Elisabeth Diederichs zum Abschied aus dem Landesbibliothekszentrum (U. Bahrs)
	31	Musikbibliothek und Multikulti: Gisela Herda zum Abschied in den Ruhestand (S. Hein)
<hr/>		
Rundblick	34	Frankfurt am Main: Klassische Musik aus Irland. Die grüne Insel als Zeichen der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen RISM und den Jungen Sinfonikern Frankfurt (K. Janitzek)
	36	Freiburg: Die „Musik der Vielen“ im Blick. Die Universität gründet das Zentrum für Populäre Kultur und Musik (M. Fischer)
	39	Hamburg und Lübeck: Norddeutschland feiert C. P. E. Bachs 300. Geburtstag mit Ausstellungen (T. Senkbeil)
	40	Leipzig: „MusikLEBEN in der DDR – Zwischen Ideologie und Wirklichkeit“ (Symposium) (L. Escherich)
	42	Leipzig: Europas Sound. Die Initiative „Europeana Sounds“ reichert die „Europeana“ mit Ton- und Klängaufnahmen an (Chr. Horn)
	45	München: Neue Inhalte in der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft und weitere Ausbaupläne dieses Fachportals (J. Diet)
	47	Münster: Verschollen geglaubter Roger-Druck von Johann Christian Schickhardts Opus XXI aufgefunden (B. Rosenberger)
	48	Wiesbaden: Die Musikbibliothek in der neuen Mauritius-Mediathek (C. Monien)
<hr/>		
Rezensionen	52	Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von C. P. E. Bach, L. v. Beethoven, R. Schumann, F. Liszt, R. Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Ulrich Tadday (I. Allihn)
	54	Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel. Hrsg. von Dietrich Kämper (P. Sühning)
	56	Theo Hirsbrunner: Maurice Ravel und seine Zeit (H. Aerni)

- 58 Robert Schumann. Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy.
Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch (I. Knechtges-Obrecht)
- 60 Robert und Clara Schumann. Ehetagebücher 1840–1844. Hrsg. von
Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch (I. Knechtges-Obrecht)
- 63 Hans-Joachim Hinrichsen: Beethoven. Die Klaviersonaten
(P. Sühning)
- 66 Sebastian Nickel: Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung
1815–1848 in Mitteldeutschland (M. Gordienko)
- 68 Corinna Herr: Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten
und Falsettisten in der Musikgeschichte (K. Bujara)
- 69 Schrift und Klang in der Musik der Renaissance. Hrsg. von Andrea
Lindmayr-Brandl (V. Lukassen)
- 71 Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit.
Hrsg. von Susanne Rode-Breyman und Antje Tumat (I. Allihn)

Anne Lauber-Rönsberg Schutzrechte an musikwissenschaftlichen Quellen

Antonio Vivaldis Oper *Moteczuma* wurde 1733 am Teatro S. Angelo in Venedig uraufgeführt. Zwischenzeitlich galt die Partitur als verschollen, bis vor 15 Jahren im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin eine venezianische Kopistenabschrift gefunden wurde. Die Sing-Akademie, die Faksimilekopien über ihre Internetseite zum Kauf anbot, nahm für sich ein Schutzrecht an dieser Erstaussgabe in Anspruch, mithilfe dessen sie eine szenische Aufführung der Oper gerichtlich untersagen lassen wollte. Obgleich die Sing-Akademie damit scheiterte, ist dieser Rechtsstreit ein illustratives Beispiel dafür, wie an Musikwerken, deren Urheberrechte abgelaufen sind, durch Neueditionen oder, über diesen Fall hinausgehend, durch eine wissenschaftliche Aufbereitung neue Schutzrechte begründet werden können, die u. U. auch der Nutzung dieser Werke durch Dritte entgegenstehen können.

Was schützt das Urheberrechtsgesetz?

Das Urheberrechtsgesetz (UrhG) beinhaltet zwei unterschiedliche Arten von Schutzrechten: Das Urheberrecht an selbstständigen schöpferischen Leistungen währt 70 Jahre post mortem auctoris; nach Ablauf dieser Schutzfrist werden Werke gemeinfrei. Zum Zweiten statuiert das UrhG Schutzrechte für sonstige Leistungen, z. B. für Darbietungen von Musikern oder für technisch-organisatorische Leistungen, z. B. von Tonträgerherstellern. Dieser Beitrag stellt die Leistungsschutzrechte für wissenschaftliche Verdienste dar, d. h. den Schutz von wissenschaftlichen Ausgaben, von nachgelassenen Werken und von Digitalisaten im Rahmen des Lichtbildschutzes. Diese Leistungsschutzrechte können an Werken entstehen, deren urhe-

berrechtlicher Schutz abgelaufen ist oder die noch nie urheberrechtlich geschützt waren, und können damit gewissermaßen eine „Re-Monopolisierung“ gemeinfreier Werke bewirken.

Schutz wissenschaftlicher Ausgaben (§ 70 UrhG)

§ 70 UrhG gewährt ein Leistungsschutzrecht für wissenschaftliche Editionen und ergänzt damit den urheberrechtlichen Schutz für wissenschaftliche Sprachwerke durch § 2 UrhG. Die Ratio der Regelung liegt darin begründet, dass an wissenschaftlichen Editionen, die z. B. der historisch getreuen Rekonstruktion einer Handschrift dienen, in der Regel kein Urheberrecht besteht, so verdienstvoll sie auch sein mögen, da der Verfasser kein eigenständiges neues Werk schafft, sondern lediglich darauf abzielt, eine fremde Geistestätigkeit wiederzugeben, wie das Berliner Kammergericht einmal in einer die Hauptmann-Tagebücher betreffenden Entscheidung formuliert hat.^{1/} Ein Urheberrecht gemäß § 2 UrhG kann nur an vom Editor originär verfassten Textteilen, wie Erläuterungen, einem Vor- oder Nachwort, Übersetzungen oder Ergänzungen von Textlücken, bestehen. Damit schließt § 70 UrhG die hinsichtlich der rekonstruierten Teile bestehende Schutzlücke.

Rechtliche Voraussetzungen

Das Leistungsschutzrecht an wissenschaftlichen Ausgaben setzt gemäß § 70 Abs. 1 UrhG zum Ersten voraus, dass es sich um urheberrechtlich nicht (mehr) geschützte Werke oder um unterhalb der Schutzwelle des Urheberrechts verbleibende Texte, z. B. Auflistungen oder Rechnungen, handelt.

Zum Zweiten muss die wissenschaftliche Ausgabe nach dem Gesetzeswortlaut das Ergebnis einer „wissenschaftlich sichtenden Tätigkeit“ sein. Hierunter ist eine sichtende, ordnende und abwägende Arbeit unter Verwendung wissenschaftlicher

Methoden zu verstehen./2/ Dies wird z. B. bei einer text- und quellenkritischen Überprüfung, der vergleichenden Heranziehung bereits erschienener Ausgaben oder der Anordnung der Schriften in der editorisch richtigen Reihenfolge angenommen. Anmerkungen und Fußnoten stellen ein Indiz für die Wissenschaftlichkeit des Vorgehens dar./3/ Hingegen genügt das bloße Auffinden von Manuskripten oder ihre Veröffentlichung ohne weitere Aufbereitung nicht den Anforderungen an eine von § 70 UrhG geschützte wissenschaftliche Leistung./4/

Hinzukommen muss zum Dritten, dass sich die konkrete Edition wesentlich von vorbestehenden wissenschaftlichen Ausgaben unterscheidet. Nach dem Willen des Gesetzgebers werden mit vorbestehenden Ausgaben weitgehend identische Editionen nicht durch § 70 UrhG geschützt, damit im konkreten Einzelfall, z. B. bei der Aufführung von Musikwerken, zweifelsfrei festgestellt werden kann, ob eine durch § 70 UrhG geschützte Edition oder eine gemeinfreie Fassung verwendet wird. Diese aus Gründen der Rechtssicherheit vorgesehene Einschränkung kann im Einzelfall dazu führen, dass trotz aufwendiger Editierungsarbeit dennoch kein Leistungsschutzrecht nach § 70 UrhG entsteht, wenn die vorbekannten Ausgaben im Wesentlichen dem Stand der Wissenschaft entsprechen.

Rechtsinhaber

Inhaber des Leistungsschutzrechts ist der jeweilige Verfasser (§ 70 Abs. 2 UrhG). Werden wissenschaftliche Editionen im Rahmen arbeits- oder dienstvertraglicher Pflichten erarbeitet, stehen dem Arbeitgeber bzw. Dienstherrn jedoch in der Regel gemäß § 43 UrhG Verwertungsbefugnisse zu.

Umfang und Gegenstand des Schutzrechts

Inhaltlich entspricht das Leistungsschutzrecht dem urheberrechtlichen Schutz, sodass sich der Verfasser insbesondere auch auf persönlichkeitsrechtliche Befugnisse wie das Recht auf Namens-

nennung gemäß § 13 UrhG berufen kann; dies gilt auch für angestellte Wissenschaftler. Hervorzuheben ist jedoch, dass das Schutzrecht für wissenschaftliche Ausgaben nur die Bestandteile der Edition erfasst, in denen sich die wissenschaftlich sichtende Tätigkeit des Verfassers erkennbar niedergeschlagen hat, und sich nicht auf das verwendete Quellenmaterial bezieht. Daher dürfen sowohl die Quellen als auch solche Teile einer Edition, die mit vorbekannten freien Ausgaben im Wesentlichen übereinstimmen, von Dritten ohne Zustimmung des Verfassers genutzt werden, z. B. im Rahmen von Aufführungen oder weiteren Editionen./5/

Das Recht erlischt 25 Jahre nach dem Erscheinen der Ausgabe bzw. 25 Jahre nach ihrer Herstellung, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht erschienen ist. Durch diese im Vergleich zu anderen Schutzrechten relativ kurze Schutzfrist soll eine zu starke Beeinträchtigung der wissenschaftlichen Arbeit vermieden werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Gesetzgeber die in einer Edition liegende wissenschaftliche Leistung mit § 70 UrhG durch ein inhaltlich mit dem Urheberrecht vergleichbares Leistungsschutzrecht würdigt, zugleich aber durch die begrenzte Schutzdauer von 25 Jahren, durch das Erfordernis eines gegenüber vorbestehenden wissenschaftlichen Ausgaben wesentlichen Unterschieds und durch die Beschränkung des Schutzes auf die konkrete wissenschaftliche Leistung unter Ausschluss des Quellenmaterials die Schutzinteressen des Verfassers und die Zugangsinteressen Dritter in einen angemessenen Ausgleich bringt.

Schutz nachgelassener Werke (§ 71 UrhG)

Einer solchen Balance von Rechtsinhaber- und Nutzerinteressen wird der Schutz an Erstausgaben bislang nicht erschienener Werke durch § 71 UrhG dagegen nicht gerecht. § 71 UrhG begründet ein Leistungsschutzrecht für die Erstausgabe oder erstmalige Wiedergabe von gemeinfreien

Werken, um eine Belohnung und einen Anreiz für die Herausgabe von bisher unbekanntem oder nur mündlich überlieferten gemeinfreien Werken zu geben./6/ Allerdings darf die Anreizwirkung des Schutzrechts nicht überschätzt werden; häufig dürften wissenschaftliche Motive einen größeren Ansporn darstellen. Anders als im Rahmen von § 70 UrhG ist aber keinerlei wissenschaftliche Aufbereitung erforderlich; bereits das Erscheinen eines einfachen Faksimiles kann das Leistungsschutzrecht gemäß § 71 UrhG entstehen lassen.

Rechtliche Voraussetzungen

§ 71 UrhG setzt zum einen voraus, dass es sich um ein nicht (mehr) geschütztes Werk handelt, weil entweder das Urheberrecht bereits erloschen ist oder weil das Werk niemals geschützt und der Urheber vor mehr als 70 Jahren verstorben ist.

Die Herausgabe eines Werkes begründet zum Zweiten nur dann ein Leistungsschutzrecht, wenn es zuvor noch nicht erschienen war. Dagegen entsteht kein Leistungsschutzrecht an möglicherweise bereits erschienenen, jedoch verschollenen Werken./7/ Ein Werk ist im rechtlichen Sinne erschienen, wenn Vervielfältigungsstücke mit Zustimmung des Berechtigten in ausreichender Anzahl, um dem interessierten Publikum angemessen Gelegenheit zur Kenntnisnahme zu geben, z. B. durch die Verbreitung von Abschriften, in Umlauf gebracht oder zumindest der Öffentlichkeit angeboten wurden (§ 6 Abs. 2 S. 1 UrhG)./8/ Ist dies streitig, so muss derjenige, der das Schutzrecht für sich in Anspruch nimmt, darlegen und beweisen, dass das Werk noch nicht erschienen ist. Um diesen naturgemäß schwierigen Beweis nicht vollends unmöglich zu machen, hat der BGH der Gegenseite aufgegeben, substantiiert darzulegen, welche Umstände für ein Erschienen des Werkes sprechen. Diese Umstände müssen dann von der ersten Partei widerlegt werden, wenn sie sich mit Erfolg auf ein Schutzrecht berufen will. Im Falle der Vivaldi-Oper *Moteczuma* ist es der Sing-Akademie zu Berlin jedoch nicht gelungen darzulegen, dass entgegen der im 17. und 18. Jahrhundert

üblichen Verbreitungspraxis, wonach Kopisten auf Bestellung Abschriften anfertigten und verschickten, keine ausreichende Verbreitung stattgefunden hatte. Im Ergebnis ließ sich daher nicht feststellen, dass die Oper noch nicht erschienen war, sodass der BGH den Bestand eines Schutzrechts aus § 71 UrhG verneinte./9/

Problematisch sind jedoch die Auswirkungen einer zum 1.7.1995 in Kraft getretenen Gesetzesänderung, wonach das Leistungsschutzrecht an nachgelassenen Werken nunmehr nicht mehr nur durch das erstmalige Erscheinenlassen, sondern alternativ auch durch erstmalige öffentliche Wiedergabe, z. B. eine Rundfunksendung oder die öffentliche Zugänglichmachung im Internet, begründet werden kann.

Kritikwürdig ist daran, dass das Werk der Öffentlichkeit im Falle einer bloßen Wiedergabe nicht dauerhaft zur Verfügung steht. Zudem kann diese Form der Schutzrechtsbegründung zu Beweisschwierigkeiten führen, wenn für Dritte im Nachhinein schlecht zu rekonstruieren ist, ob tatsächlich eine öffentliche Aufführung stattgefunden hat. Im Schrifttum wird daher für eine enge Auslegung des § 71 UrhG plädiert mit dem Ergebnis, dass „flüchtige“ Wiedergabeformen wie Aufführungen oder Vorträge nicht zur Entstehung eines Schutzrechts an dem nachgelassenen Werk führen sollten, sondern nur Wiedergabearten mit größerer Breitenwirkung, wie eine Fernseh- oder Rundfunkübertragung oder die öffentliche Zugänglichmachung im Internet./10/ Ob die Rechtsprechung diese Argumentation teilt, ist noch unklar. Als praktische Konsequenz empfiehlt sich jedenfalls, zur Begründung eines Leistungsschutzrechts eine Wiedergabeform zu wählen, die von einer breiteren Öffentlichkeit bemerkt wird und auch später noch recherchierbar ist, um Konflikte über die Entstehung von Schutzrechten vorzubeugen.

Problematisch ist des Weiteren, inwieweit eine öffentliche Wiedergabe des Werkes, z. B. durch eine Zugänglichmachung im Internet, der Begründung eines Leistungsschutzrechts nach § 71 UrhG entgegensteht. Sofern z. B. die Zugänglichmachung

im Internet ab dem 1.7.1995 oder später stattfand, wurde hierdurch bereits ein Leistungsschutzrecht begründet, sodass weder durch die anschließende Herausgabe einer editio princeps noch durch eine weitere öffentliche Wiedergabe weitere Leistungsschutzrechte begründet werden können; diese Nutzungshandlungen bedürfen im Gegenteil sogar der Zustimmung des Schutzrechtsinhabers. Unklar ist hingegen, ob auch eine vor dem 1.7.1995 erfolgte Wiedergabe, die nach der alten Rechtslage nicht schutzrechtsbegründend war, der Entstehung eines Leistungsschutzrechts entgegensteht. Die überzeugenderen Argumente sprechen dafür, dass eine vor dem 1.7.1995 erfolgte öffentliche Wiedergabe der Begründung des Schutzrechts durch Erscheinenlassen einer Erstausgabe nicht entgegensteht, da sie nicht schutzrechtskonstituierend war und da § 71 UrhG andernfalls aufgrund von Beweisschwierigkeiten leerzulaufen drohte./11/ Diese Argumentation muss sich allerdings die Kritik entgegenhalten lassen, dass sie die besonderen Rahmenbedingungen einer primär performativen Kunst wie der Musik nicht berücksichtigt/12/ und damit der Rechtssicherheit und Beweisbarkeit den Vorrang einräumt. Gänzlich unklar ist zudem, ob trotz einer vor dem 1.7.1995 erfolgten öffentlichen Wiedergabe eine Schutzrechtsbegründung durch erneute öffentliche Wiedergabe ab dem 1.7.1995 möglich wäre, die in diesem Fall entgegen dem Gesetzwortlaut eben nicht erstmalig wäre.

Umfang und Gegenstand des Leistungsschutzrechts

Das Leistungsschutzrecht aus § 71 UrhG erlischt 25 Jahre nach der ersten öffentlichen Wiedergabe bzw. dem Erscheinen des Werkes und beinhaltet die gleichen vermögensrechtlichen Befugnisse, wie sie auch dem Urheber zustehen, d. h. die Rechte der öffentlichen Wiedergabe einschließlich der Zugänglichmachung im Internet sowie das Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung von Exemplaren. Dagegen stehen dem Inhaber des Leistungs-

schutzrechts keine persönlichkeitsrechtlichen Befugnisse, wie das Recht auf Namensnennung, zu. Gegebenenfalls sollte daher beim Abschluss von Verlagsverträgen ein Recht auf Namensnennung vertraglich vereinbart werden.

Äußerst problematisch ist, dass das Leistungsschutzrecht nach § 71 UrhG – im Gegensatz zum Schutz wissenschaftlicher Ausgaben nach § 70 UrhG – nicht nur die konkrete Erstausgabe, sondern die Quelle als solche monopolisiert. Daher dürfen Dritte das nachgelassene Werk grundsätzlich nur mit Zustimmung des Leistungsschutzrechtsinhabers aufführen, vervielfältigen, für eine wissenschaftliche Ausgabe oder anderweitig nutzen, sofern die Nutzung nicht im Einzelfall durch urheberrechtliche Schranken wie das Zitatrecht (§ 51 UrhG) oder zum wissenschaftlichen Gebrauch (§ 53 Abs. 2 Nr. 1 UrhG) gesetzlich erlaubt wird. Das Leistungsschutzrecht steht sogar einer Nutzung des nachgelassenen Werkes auf Grundlage einer weiteren historischen Abschrift oder eines vor Entstehung des Leistungsschutzrechts angefertigten Vervielfältigungsexemplars entgegen. Allerdings sind z. B. öffentliche Bibliotheken als Inhaber von Leistungsschutzrechten an nachgelassenen Werken in ihren Dispositionen nicht frei, sondern dazu verpflichtet, im Rahmen ihres Widmungszwecks liegende Nutzungen, z. B. zu wissenschaftlichen Zwecken, zu gestatten.

Rechtsinhaberschaft

Das Schutzrecht steht grundsätzlich dem Herausgeber zu, der erstmals die editio princeps in bedarfsdeckender Anzahl der Öffentlichkeit anbietet, nicht dem Wissenschaftler, der die Handschrift entdeckt hat. Bei Schutzrechtsbegründung durch öffentliche Wiedergabe steht das Schutzrecht dem Veranstalter der Aufführung bzw., sofern sich die Tätigkeit des Veranstalters auf eine rein verlegerähnliche Tätigkeit beschränkt, demjenigen zu, der das nachgelassene Werk zur Verfügung stellt./13/ Auch juristische Personen, z. B. Bibliotheken, können Inhaber des Leistungsschutzrechts sein.

Verhältnis zum Eigentumsrecht am Manuskript?

Für die musikbibliothekarische Praxis relevant ist auch die Frage, welche Rechte z. B. einer Bibliothek als Eigentümerin am Manuskript verbleiben, wenn ein Wissenschaftler das nachgelassene Werk erstmalig erscheinen lässt oder, z. B. durch eine Zugänglichmachung im Internet, öffentlich wiedergibt. Geschieht dies mit Zustimmung der Bibliothek, dann erwirbt der Wissenschaftler das Leistungsschutzrecht an dem nachgelassenen Werk und kann in der Folge sogar der Bibliothek jegliche Nutzung, z. B. eine Zugänglichmachung in digitalisierter Form, untersagen. Dies bringt Bibliotheken unter Zugzwang, sich in einer vertraglichen Vereinbarung mit dem Herausgeber der Edition entweder entsprechende Nutzungsrechte vorzubehalten /14/ oder die Quelle im Internet zugänglich zu machen und damit selbst ein Leistungsschutzrecht zu begründen, bevor Dritten die Zustimmung zur Aufführung oder Veröffentlichung erteilt wird, um eine Monopolisierung der Quelle zu verhindern. Nicht endgültig geklärt ist die Rechtslage, wenn ein Wissenschaftler ein nachgelassenes Werk ohne Zustimmung des Manuskripteigentümers publiziert. Nach vorherrschender Ansicht erwirbt der Wissenschaftler in diesem Fall kein Leistungsschutzrecht nach § 71 UrhG. Unklar ist jedoch, ob die Bibliothek z. B. durch ein nochmaliges Erscheinenlassen noch ein eigenes Leistungsschutzrecht begründen kann und ob die unbefugte Publikation des nachgelassenen Werkes gegebenenfalls Schadensersatzpflichten des Wissenschaftlers begründet. /15/

Schutz von Digitalisaten als Lichtbilder? (§ 72 UrhG)

Im Rahmen der Digitalisierung von Quellen kann des Weiteren der sogenannte Lichtbildschutz relevant werden. § 72 UrhG schützt analoge Fotografien und andere mittels Strahlungstechniken hergestellte Aufnahmen, z. B. digitale Fotografien

oder Scans. Die Regelung setzt ein Mindestmaß an persönlicher geistiger Leistung voraus, die aber in der Regel schon bei gewöhnlichen Amateurfotos und sonstigen „Knipsbildern“ von alltäglichen Gegebenheiten bejaht wird. /16/

Bislang ist noch nicht durch die Rechtsprechung geklärt, ob und unter welchen Voraussetzungen auch Digitalisate vom Lichtbildschutz erfasst sein können. Zwar sind trotz der niedrigen Schutzzuntergrenze bloße technische Reproduktionen von zweidimensionalen Vorlagen, z. B. reprografische Vervielfältigungen, vom Schutz ausgeschlossen, da es hier an dem erforderlichen Mindestmaß an persönlicher geistiger Leistung und im Falle der Vervielfältigung eines bereits bestehenden Lichtbilds auch an einem neuen, originär, d. h. als Urbild geschaffenen, Lichtbild fehlt. /17/ Andererseits werden fotografische Reproduktionen von zweidimensionalen Kunstwerken wie Gemälden oder Zeichnungen aufgrund der hierfür erforderlichen Kenntnisse über Fototechnik durchaus durch das Leistungsschutzrecht des § 72 UrhG geschützt. /18/

In diesem Rahmen dürfte sich auch die rechtliche Einordnung von Digitalisaten bewegen. Wenn ein Scanprodukt lediglich eine reine Vervielfältigung darstellt, ist im Einklang mit der sonstigen Rechtsprechung davon auszugehen, dass kein Schutz besteht. Wenn dagegen bei der Festlegung technischer Parameter, z. B. von Aufnahmebedingungen wie Belichtung, Auflösung und Farbtiefe, im Einzelfall ein Gestaltungsspielraum besteht, wie es insbesondere bei Handschriften möglich scheint, dann ist es durchaus denkbar, dass diese Digitalisate durch § 72 UrhG geschützt werden. /19/ Wenn Dienstleister mit Digitalisierungsleistungen beauftragt werden, sollten sich Bibliotheken daher an gegebenenfalls entstehenden Leistungsschutzrechten Nutzungsrechte einräumen lassen.

Anne Lauber-Rönsberg ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Medienrecht der Technischen Universität Dresden.

- 1 Kammergericht, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (1973), S. 602 ff., hier S. 604 – Hauptmann-Tagebücher.
- 2 Bundesgerichtshof (BGH), in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (1975), S. 667 ff., hier S. 668 – Reichswehrprozess.
- 3 Ulrich Loewenheim, in: Gerhard Schricker/Ulrich Loewenheim: *Urheberrecht*, 3. Aufl., München 2010, § 70 Rn. 7.
- 4 Amtliche Begründung zum Regierungsentwurf, in: *Bundestags-Drucksachen IV/270*, S. 87.
- 5 Anne Lauber-Rönsberg, in: Hartwig Ahlberg/Horst-Peter Götting: *Beck'scher Online-Kommentar Urheberrecht*, Ed. 5, München 2014, § 70 Rn. 15.
- 6 Amtliche Begründung zum Regierungsentwurf, in: *Bundestags-Drucksachen IV/270*, S. 87 f.
- 7 BGH, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (2009), S. 942 ff., hier S. 943 – Motezuma.
- 8 Ebd.
- 9 BGH, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (2009), S. 942 – Motezuma.
- 10 Eva Langer: *Der Schutz nachgelassener Werke*, Göttingen 2012, S. 104 ff.
- 11 Lauber-Rönsberg, in: Ahlberg/Götting: *Beck'scher Online-Kommentar*, § 71 Rn. 17; anderer Ansicht aber Oberlandesgericht Düsseldorf, in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* (2005), S. 825 ff., hier S. 831 – Motezuma als obiter dictum; offen gelassen von BGH, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (2009), S. 942 ff., hier S. 944 – Motezuma.
- 12 Roland D. Schmidt-Hensel: Urheberrecht und musikbibliothekarische Praxis, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 59 (2012) 3–4, S. 192 ff., hier S. 194.
- 13 Dorothee Thum, in: Arthur-Axel Wandtke/Winfried Bullinger: *Praxiskommentar zum Urheberrecht*, § 71 Rn. 32.
- 14 Schmidt-Hensel: Urheberrecht und musikbibliothekarische Praxis, S. 194.
- 15 Lauber-Rönsberg, in: Ahlberg/Götting: *Beck'scher Online-Kommentar*, § 70 Rn. 24 ff.
- 16 Oberlandesgericht Hamburg, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (1999), S. 717 – Wagner-Familienfotos.
- 17 BGH, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (1990), S. 669 ff., hier S. 673 f. – Bibelreproduktion.
- 18 Oberlandesgericht Düsseldorf, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (1997), S. 49 ff., hier S. 50 – Beuys-Fotografien.
- 19 Armin Talke: Lichtbildschutz für digitale Bilder von zweidimensionalen Vorlagen, in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* (2010), S. 846 ff., hier S. 852.

Reiner Nägele

„Brutale Arroganz der faustdicken Dingwelt“ – Die Bayerische Staatsbibliothek übernimmt das Archiv der Heinrich Kaminski Gesellschaft

Heinrich Kaminski (1886–1946) war ein Komponist, dessen Werke bei den Aufführungen unter Fritz Busch, Hermann Scherchen, Bruno Walter und Wilhelm Furtwängler in den Jahren zwischen 1920 und 1938 nicht selten stürmisch von Publikum und Presse gefeiert wurden. Die Bayerische Staatsbibliothek hatte bereits zu Lebzeiten des in Ried bei Benediktbeuren lebenden Komponisten (1935) autografe Kompositions-Manuskripte angekauft und 1984/1985 dessen umfangreichen Nachlass aus dem ehemaligen Besitz seines Mäzens Werner Reinhart erwerben können. Zum Ende dieses Jahres übernimmt unsere Bibliothek das

umfangreiche Archiv der Heinrich Kaminski Gesellschaft in Waldshut-Tiengen mit einer Vielzahl an Musikhandschriften, Notendruckern, Tonträgern und Briefen als Geschenk.

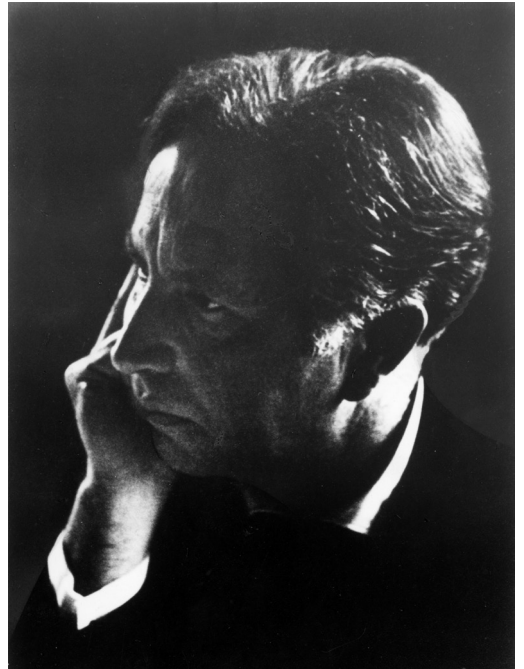
Kaminskis öffentlicher Erfolg verhalf ihm 1921 zu einem Exklusivvertrag mit der Wiener Universal Edition mit einer Laufzeit von zehn Jahren. Der Schweizer Industrielle Werner Reinhart entschloss sich nurein Jahr später, den Komponisten lebenslang finanziell zu unterstützen.^{1/} Am 1. Januar 1930 wurde Kaminski als Nachfolger von Hans Pfitzner zum Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin ernannt. Arnold Schönberg hatte ihn auf diese Stelle empfohlen. 1938 jedoch als „Halbjude“ eingestuft, traf Kaminski unvermittelt ein mehrjähriges Aufführungsverbot. Er floh kurzzeitig nach Frankreich und in die Schweiz, kehrte aber bereits 1939 wieder nach Ried zurück. Das Verbot wurde zwar 1941 aufgehoben, mit Ausnahme von „Konzerten der

Partei, ihrer Gliederungen und angeschlossener Verbände";/2/ doch seine Musik, nun wieder eingeführt, hatte bei Publikum und Presse ihre einstige ungetrübte Strahlkraft verloren.

Erst gefeiert, dann vergessen, sieht man von dem einen oder anderen heute noch gelegentlich gespielten Werk ab. Ins Repertoire des zeitgenössischen Konzertbetriebes hat es keines seiner Werke geschafft. Ein Schicksal, das Kaminski mit vielen Künstlern teilt; nichts Besonderes oder Außergewöhnliches, würde man meinen.

Und doch: Heinz-Klaus Metzger, „einer der bedeutendsten Theoretiker der Neuen Musik nach 1945";/3/ mithin eine gewichtige Stimme in der musikwissenschaftlichen Zunft, konstatierte im Jahr 2005: „Wie aber die Unterdrückung des Kaminskischen Werkes durch die Mörder dann nach der Befreiung Deutschlands unmerklich in seine Verdrängung aus dem öffentlichen Bewußtsein sozusagen ins Unbewußte der europäischen Kompositionsgeschichte übergang, bleibt rätselhaft";/4/ dies sei ein „schwer begreiflicher Absturz des Kaminskischen Werkes in den Orkus"./5/ Sämtliche Rehabilitierungsversuche bis heute „fruchteten nichts";/6/ wie ein weiterer Hagiograph des Komponisten leidvoll konstatieren musste.

Für das mangelnde Interesse einer breiteren Öffentlichkeit an Kaminskis kompositorischen Œuvre gibt es aus musikwissenschaftlicher Sicht manche Erklärungsversuche: seine nur nationale Bekanntheit zu Lebzeiten oder sein standhaftes Bekenntnis zur Tonalität, das angesichts dodekaphoner und serieller Entwicklungen im 20. Jahrhundert unzeitgemäß erscheinen mag. Und dennoch ist Kaminskis klangliche Welt, wie sie uns in seinem Werk begegnet, mit keiner Note epigonal, sondern auf ihre durchaus traditionelle, nach wie vor der Spätromantik verpflichtete Weise originell, besser gesagt: wahrhaftig. „Bei jedem anderen bestünde die Gefahr der Stilkopie, der archaisierenden Manier";/7/ steht in einer Musikkritik von 1926 zu lesen, nicht jedoch – so der Autor – bei Kaminski. Das mag zugleich den Erfolg seiner Kompositionen



Heinrich Kaminski

Foto: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv, Sign.: Portr.R. Kaminski, Heinrich (1)

erklären in einer Zeit, in der die Menschen, nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges und der so empfundenen nationalen Demütigung, nach kultureller Identität und zugleich nach künstlerisch verbindlichen Antworten auf die Herausforderungen der Moderne suchten; die einen mit Mitteln der Avantgarde, die anderen in nostalgischem Eskapismus. Dies führt uns aber möglicherweise auch zu den Gründen für Kaminskis heutiges Vergessen, denn „wenn wir über Musik sprechen, dürfen wir weder das von der Zeit und dem Milieu bestimmte Bewußtsein des Komponisten, noch das Bewußtsein des Hörers unberücksichtigt lassen";/8/ und gerade in Kaminskis musikalischem Duktus verschränken sich auf bemerkenswerte Weise kompositorischer Ausdruck, Stilwille und Persönlichkeit des Künstlers.

Dass seine „Beschäftigung mit theosophischem Gedankengut nicht bloß als biografisches Detail

interessant ist, sondern vielmehr eine wichtige hermeneutische Kategorie darstellt“./9/ ist in der musikwissenschaftlichen Forschung Konsens, auch, dass jene Geistes- und Lebenshaltung nicht „als bloßes Krisenphänomen“ erklärt werden kann, „entstanden durch den Zusammenbruch aller Werte während und nach dem Ersten Weltkrieg“, sondern als „religiöse Grundhaltung“ zu verstehen ist, die dem Komponisten „während seines ganzen Lebens eigen war“./10/ Die Rede ist von Arnold Schönberg. Ebenso gut könnte diese Einschätzung aber auch auf den Komponisten Heinrich Kaminski und sein Werk zutreffen.

Kaminski war bekennender Theosoph, sein Vater ein altkatholischer Pfarrer. Das katholische Milieu, das sich gerade im 19. Jahrhundert durch ein „kritisches Verhältnis zur aufkommenden urbanen Welt und zur sich ausbreitenden kapitalistisch-industriellen Ordnung“/11/ auszeichnete, prägte Kaminskis Weltanschauung zutiefst. Unzweifelhaft trennte sich der Katholizismus mit seiner einseitigen Traditionsorientierung (u. a. nazarenische Kunst, Rückwendung der Kirchenmusik zur Frühklassik) und einem rigorosen Moralismus zunehmend von der Zeitkultur.

Carl Orff, der Anfang der 1920er-Jahre in München bei Kaminski Kompositionsunterricht genommen hatte, bescheinigte seinem Lehrer mit direktem Bezug auf dessen kompositorisches Ethos und den künstlerischen Ausdruckswillen eine „seltsame Religiosität“, an die dieser „gebunden“ sei: „alle seine Musik war Verkündigung.“ Kaminski sei ein „Hymniker“, „Polyphonie war ihm Weltanschauung.“/12/ Orff hatte Kaminski im Frühsommer 1920 kennengelernt, als er die Uraufführung von dessen *69. Psalm* mit dem Münchner Lehrer- und Gesangsverein unter der Leitung von Bruno Walter besuchte. „Das Werk wie auch seine kurz darauf im Künstlertheater aufgeführte Passionsmusik machte einen starken Eindruck auf mich. Daraufhin entschloß ich mich, bei Kaminski noch einmal in die Lehre zu gehen.“/13/

Der Schweizer Kirchenmusiker Walter Tappolet erinnert sich: „Wenn man bei seiner Musik *nur die Noten* spiele“, so habe Kaminski seine

Kompositionsweise charakterisiert, „sei sie nicht viel. Sie ist aus einer Haltung der Anbetung und des Lobpreises entstanden und so verlangt sie beim Nachschaffenden eine meditative Versenkungsmöglichkeit, entweder als gegebene Veranlagung oder als intensives Studium.“/14/ Eine Veranlagung, die bereits den Kompositionsprozess wesentlich prägte: „Er brauchte die Stille der Wälder und Berge des bayerischen Voralpenlandes. Er brauchte die unberührte Natur wie Atem, Speise und Schlaf. Er war ein eifriger Wanderer mit einem gemessenen aber steten Schritt. Wandern, Meditieren und Komponieren waren bei Kaminski eine Einheit [...]; er wird nicht wenige seiner thematischen Einfälle einsamen Wanderungen zu verdanken gehabt haben.“/15/

1926, auf dem Höhepunkt von Kaminskis öffentlicher Wertschätzung, urteilte Heinrich Strobel über dessen Musikstil (wohlgemerkt nicht über die Persönlichkeit des Komponisten): „Aus der hastenden technisierten Gegenwart flüchtet der Musiker in Bereiche des Mystisch-Religiösen [...] Hier wird der Stil selbst aus einer tiefen Sehnsucht nach neuer gläubiger Gemeinschaft erneuert.“/16/

Kaminski selbst äußerte sich in einem Programmheft zu einem Konzert des Bielefelder Musikvereins vom 6. Dezember 1931 zu der von ihm so empfundenen existentiellen Bedrängung durch die Moderne; er spricht von „brutalen Forderungen und der fast beängstigenden Wirrnis einer sich offensichtlich umordnenden u. neu gruppierenden Dingwelt“, von einer „Atem- und Leben-abschnürenden Mechanisierung“/17/ und „der brutalen Arroganz der faustdicken Dingwelt“./18/ der es als heutiger Künstler zu trotzen gelte: Moderne als Bedrohung.

Vielleicht verbirgt sich hier die Antwort auf das Rätsel der „Verdrängung aus dem öffentlichen Bewußtsein“ (Heinz-Klaus Metzger) in unserer modernen Welt – in exemplarischer Weise: Es sind nun mal nicht Musikwissenschaftler und Historiker, ja nicht einmal ambitionierte Interpreten die Garanten für Anerkennung und Wertschätzung eines künstlerischen Werkes. Ein musikalisches Kunstwerk ist stets „Spiegel der gesellschaftlichen

Wahrnehmungsbedingungen seiner Entstehungszeit", es ist die „Versinnlichung von Öffentlichkeit in der Musik"./19/ Und deshalb sind allein die Musikhörer mit ihren je eigenen Vorstellungen, Gedankenverbindungen, Gemütsbewegungen und Werten jene Instanz, „die dem musikalischen

Kunstwerk seine tatsächliche Existenz gewährleisten kann"./20/ Freilich nur, sofern in diesem Kunstwerk ihre Welt gespiegelt ist.

Reiner Nägele leitet die Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

- 1 Hierzu ausführlich Manfred Peters: Heinrich Kaminski und Arnold Schönberg, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60 (2005), Nr. 8, S. 16–23, hier S. 17.
- 2 Zit. n. Hans Hartog: Heinrich Kaminski. Ein Lebensbild, in: *Heinrich Kaminski*, hrsg. von Walter Abegg, Tutzing 1986 (Komponisten in Bayern. 11), S. 13–73, hier S. 63.
- 3 Heinz-Klaus Metzger, http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz-Klaus_Metzger (5. Mai 2014).
- 4 Heinz-Klaus Metzger: *Heinrich Kaminski*, Vortrag, gehalten im Juli 2005, www.heinrich-kaminski.de/metzger (5. Mai 2014).
- 5 Ebd.
- 6 Eckhardt van den Hoogen: *Einführungstext zur cpo-Produktion*, www.heinrich-kaminski.de/dreckhardtvanhoogen (5. Mai 2014).
- 7 Heinrich Strobel: Chormusik von Kaminski, in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), Nr. 7, S. 312.
- 8 Zofia Lissa: Zur Theorie der musikalischen Rezeption, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974), H. 3, S. 157–169, hier S. 169.
- 9 Beat A. Föllmi: „Schönberg ist Theosoph". Anmerkungen zu einer wenig beachteten Beziehung, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 30 (1999), Nr. 1, S. 55–63, hier S. 56.
- 10 Ebd., S. 62.
- 11 Urs Altermatt: Katholizismus: Antimodernismus mit modernen Mitteln?, in: *Moderne als Problem des Katholizismus*, hrsg. von Urs Altermatt u. a., Regensburg 1995 (Eichstätter Beiträge/Abteilung Philosophie und Theologie. 6) S. 33–50, S. 44.
- 12 Zit. n. Hartog: Heinrich Kaminski, S. 27 f.
- 13 Ebd., S. 24.
- 14 Walter Tappolet: Heinrich Kaminski zum Gedenken 1886–1946, in: *Musik und Gottesdienst* 25 (1971), H. 1, S. 140–143, hier S. 140.
- 15 Ebd., S. 142.
- 16 Strobel: Chormusik von Kaminski, S. 312 f.
- 17 Heinrich Kaminski: Äußerungen zur Musik. IV: Über deutsche Musik, in: *Heinrich Kaminski*, hrsg. von Walter Abegg, S. 81.
- 18 Ebd., S. 80.
- 19 Andreas Eichhorn: Annäherung durch Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 54 (1997), H. 3, S. 194–209, S. 196.
- 20 Zofia Lissa: Zur Theorie der musikalischen Rezeption, S. 157 f.

Holger Winkelmann-Liebert Hüter der Fassung – Die Bibliothek der Staatsoper Hamburg und ihre Aufgaben

Die Staatsoper Hamburg feierte im Jahr 2011 ihr 333-jähriges Bestehen. Sie ist damit eines der ältesten Opernhäuser Deutschlands. Immer brauchten die Musiker für eine erfolgreiche Aufführung Noten und jemanden, der sich um die Beschaffung, Herstellung, Aufbereitung und Archivierung von Noten kümmerte. Heute sind mein Kollege Frank Gottschalk und ich dafür zuständig, und unsere Arbeit möchte ich im Folgenden vorstellen.

Notenbeschaffung

An erster Stelle der Aufgaben unserer Bibliothek steht die Versorgung von Oper und Orchester mit Noten. Zu diesem Zweck werden Noten erworben, geliehen und hergestellt. Zwei Institutionen werden von uns mit Noten versorgt: die Staatsoper und die Philharmoniker Hamburg, die die Oper bespielen, aber auch ihr eigenes Konzertleben führen. Diese beiden Empfänger leben in unserem Haus in Symbiose, was sich in der Personalunion verschiedener Aufgabenbereiche, so auch in der Bibliothek, zeigt. Sie sind rechtlich und finanziell aber zwei verschiedene Organisationseinheiten. Man kann diesen Bereich unserer Tätigkeit also in

zwei Felder unterteilen, nämlich das Orchester als Konzertsorchester und die Oper inklusive Orchester als Opernorchester.

Die Philharmoniker Hamburg haben eine Konzertreihe von zehn Sinfoniekonzerten pro Saison, zu denen noch vier oder fünf Sonderkonzerte hinzukommen, wie etwa das Silvesterkonzert oder das Sommerkonzert. Das Programm umfasst die gesamte anspruchsvolle Literatur vom Barock bis heute. Der jeweilige Schwerpunkt verschiebt sich indes mit den Generalmusikdirektoren und ihren Dramaturgen.

Das Orchester, das 2014/2015 seine 187. Konzertsaison bestreitet, besitzt ein eigenes Archiv mit sinfonischer und artverwandter Literatur. Dieses Archiv umfasst derzeit etwa 3.500 Titel, von denen ungefähr 2.500 mit Orchestermaterial vorliegen (der Rest sind Partituren), und wächst natürlich ständig weiter, weil laufend neue Werke gekauft werden. Teilweise liegen Materialien vor, die heute geschützt sind, in den 1920er-Jahren aber

noch gekauft werden konnten. Aus diesem Archiv werden die Noten für die Sinfoniekonzerte gestellt, wenn sie denn vorhanden und benutzbar sind.

Viele Werke, die in einer Konzertsaison aufgeführt werden sollen, sind nur als Leihmaterial erhältlich und müssen von den Verlagen entliehen werden. Das Verhältnis von Eigen- zu Leihmaterial schwankt je nach Programm und entspricht in dieser Saison etwa fünfzig zu fünfzig. Der Schriftverkehr mit den Verlagen läuft in der Regel über E-Mail und ist bei den großen Verlagen unkompliziert. Selten gibt es schwer zu beschaffende Stücke. Kompliziert sind alle amerikanischen Verlage ohne Auslieferer in Deutschland, Filmmusiken sowie Bearbeitungen von Schlagern und Operetten-Nummern. Die Verlage, mit denen man es bei der Entleihe von Aufführungsmaterialien meistens zu tun hat, sind fast an einer Hand abzuzählen: Schott (mit UE), Bärenreiter, Sikorski (mit Schirmer und den russischen Verlagen), Boosey (mit Bote), Ricordi (mit den französischen Verlagen) und Breitkopf, zu denen sich noch einige seltener in



Hamburgische Staatsoper
Foto: Holger Winkelmann-Liebert

Anspruch genommene bekannte Häuser gesellen wie Peters, Novello, Chester, Lienau oder Weinberger. Dies ist offensichtlich dem enormen Monopolisierungsprozess auf dem Musikmarkt der letzten zwanzig Jahre geschuldet.

Der Kauf von Noten läuft ganz normal über den Musikalienhandel. Unsere Ansprüche an die gekauften Noten sind hoch. Lesbarkeit und Fehlerfreiheit stehen dabei an erster Stelle, denn unsere Noten werden von Profimusikern in einer Konzertsituation benutzt.

Die Staatsoper Hamburg

Die Bedürfnisse der Oper in Bezug auf die Ausstattung mit Noten sind etwas anders gelagert. Hier arbeiten viele Menschen vor und hinter der Bühne an einer Aufführung mit, die alle Einblick in die Noten haben müssen. Deshalb brauchen wir von den Opern viele Klavierauszüge. Man könnte sagen, der Klavierauszug ist der Fetisch aller in der Oper Beschäftigten: Die Sänger brauchen ihn, die Korrepetitoren, die Inspizienten, die Regisseure, die Souffleure, die Beleuchter, die Tontechniker, die Übertexter, eben alle, die – um ihre Aktionen richtig zu platzieren – wissen müssen, an welcher Stelle des Stückes sie sich befinden. Dementsprechend haben wir viele Klavierauszüge von einer Fülle von Opern und kaufen ständig neue hinzu. Außerdem gibt es immer wieder neue Ausgaben von Opern, die dann auch gerne von den Künstlern benutzt werden. So haben wir z. B. für die letzte Premiere von *Don Giovanni* die neue Bärenreiter Urtext-Ausgabe benutzt, weil sie einfach die beste ist, aber auch, weil es wichtig ist, dass alle die gleiche Ausgabe benutzen, um Stellen besser zu finden (Seitenzahlen, Nummerierung). Bisweilen müssen die Klavierauszüge geliehen werden. Das ist für uns immer sehr misslich, weil wir nie alle innerhalb des Hauses verliehenen Klavierauszüge zurückbekommen, und auch nicht alle entliehenen zurückgeben wollen, da sie unsere spezielle Fassung enthalten, die wir bewahren wollen.

Der andere Teil des Opernbedarfs ist das Orchestermaterial. Auch hier gibt es einiges im eigenen

Bestand, aber vieles muss auch geliehen werden. Teilweise werden die Noten aus dem Bestand seit 100 Jahren benutzt. Es gibt auch die Möglichkeit, Reprints von Originalausgaben zu kaufen, doch muss man diese Noten immer sehr genau auf ihre Qualität prüfen. Manchmal ist der Druck schlecht lesbar oder die Originalausgaben enthalten Fehler. Die geliehenen Materiale bleiben oft mehrere Jahre im Haus liegen. Dann werden sogenannte „Liegeverträge“ vereinbart, d. h. das Stück wird nicht gespielt, die Noten bleiben aber für eventuelle spätere Wiederaufnahmen im Haus, bis die Inszenierung von der künstlerischen Leitung für abgespielt erklärt wird.

Notenaufbereitung

Kaum eine Oper wird so aufgeführt, wie der Komponist sie geschrieben hat. Streichungen, Umstellungen oder auch Transpositionen sind gängige Praxis. Oftmals entwickelt sich eine Fassung erst im Prozess der Proben in Zusammenarbeit von Regisseur und Dirigent. Das Wegfallen von Teilen einer Oper ist bei Nummernopern noch relativ einfach, bei durchkomponierten Stücken wird die Sache aber kompliziert, denn hier müssen gekonnte Übergänge gefunden werden. Das beinhaltet oft Uminstrumentierungen oder auch gänzlich neue Noten. Besonders bei Balletten wird gerne gesprungen und umgestellt.

Diese Veränderungen am Notentext müssen sich natürlich in den Orchesterstimmen, die Sprünge auch in den Klavierauszügen wiederfinden. Dafür zu sorgen, ist Aufgabe der Bibliothek. Wir verbringen viel Zeit mit der Einrichtung von Orchesterstimmen nach den Vorgaben der musikalischen Leitung, denn es ist eine zeitaufwendige Arbeit. Meistens werden in die vom Verlag entliehenen oder aus eigenem Bestand kommenden Stimmen die Änderungen mit Bleistift eingetragen. Bisweilen muss man aber auch ganze Passagen neu schreiben. Hierfür ist es unverzichtbar, mit einem Notenschreibprogramm umgehen zu können. Wir arbeiten hauptsächlich mit „Finale“, verwenden aber auch „Sibelius“. Teilweise bekommen

wir eine Anweisung wie: „Da soll die Harfe einen Takt lang irgendein Arpeggio in Des spielen.“ Dann können wir unserer Kreativität freien Lauf lassen und selbst entscheiden, ob wir Sechzehntel oder Sechzehntel-Sextolen nehmen.

Es gibt auch Situationen, in denen wir die Noten für ein neu komponiertes Stück gar nicht als Druck, sondern als „Finale“- oder „Sibelius“-Dateien erhalten. Dann müssen wir die Stimmen selbst herstellen, was ebenfalls aufwendig ist und gute Kenntnisse des Notenprogramms voraussetzt. Denn die Herstellung von brauchbaren Stimmen, besonders das Seitenlayout, ist mit den Notenprogrammen bisweilen umständlich.

Transpositionen kommen besonders bei Barockopern vor, weil die Lagen der Gesangspartien oftmals sehr hoch sind. Bei Transpositionen muss man die ganze Partitur der entsprechenden Nummer abschreiben und dann transponieren. Manchmal sind die Noten von selten gespielten Barockopern auch derart schlecht, dass man nicht umhin kommt, sie teilweise neu zu schreiben.

Der andere große Bereich der Noteneinrichtung ist das Übertragen von Bogenstrichen in die Streicherstimmen. Kein Stück, weder Oper noch Konzert, kann bei der ersten Probe ohne eine Streicher-einrichtung auf dem Pult liegen. Bei Leihmaterialien im Konzertbereich wird oft das übernommen, was schon in den Noten steht. Wir überprüfen dann nur die Einheitlichkeit der Striche. Bei Neuanschaffungen muss eine neue Einrichtung gemacht werden. Das macht in der Regel der Konzertmeister, der ein Quintett einrichtet. Wir übertragen dann die Einzeichnungen in die Tutti-Stimmen.

Selten hat ein Dirigent seine eigenen Bögen, die er in den Stimmen haben möchte. Bei wichtigen Opern kommt dies schon häufiger vor. Hier betreffen die vom Dirigenten gewünschten Eintragungen oftmals nicht nur die Bögen, sondern auch die Dynamik und die Agogik. Bei unserer letzten Produktion des *Rings* mussten wir alle Stimmen den Wünschen unserer Generalmusikdirektorin anpassen, die ihrerseits in Bayreuth die historischen Orchesternoten mit den modernen Ausgaben abgeglichen hat und Hunderte von Unterschieden fand. Auch dies ist eine zeitaufwendige Arbeit. Für eine

Geigenstimme *Götterdämmerung* mit knapp 100 Seiten braucht man schon mal vier Stunden.

Streichereinrichtungen werden unter den Orchesterbibliotheken gerne ausgetauscht. In der Tat ist es oft einfacher, eine bestehende Einrichtung bei einem anderen Opernhaus abzuschreiben, als auf den Konzertmeister zu warten. Die musikalische Leitung möchte natürlich nicht die Einrichtung von irgendwem haben und macht deshalb teilweise genaue Angaben, von wo wir die Striche übernehmen sollen.

Die nun fertigen Noten wollen wir verständlicherweise bei uns behalten, denn sie sind in gewisser Weise unsere Kinder. Und so kommen wir zum dritten wichtigen Tätigkeitsbereich des Bibliothekars, der Archivierung.

Notenarchivierung

Das Notenarchiv untergliedert sich aufgrund der eingangs erwähnten historischen Entwicklung in den Bereich Oper und den Bereich Philharmoniker Hamburg. Der Bereich Oper untergliedert sich wiederum in die Bereiche Klavierauszüge und Orchestermateriale, wobei wir hier nach Werken sortieren und nicht nach Komponisten. Das sinfonische Archiv ist gegliedert in die Bereiche Partituren und Orchestermateriale. Die Systematik der Archivabteilung Orchester ist eine hauseigene, die sich unsere Vorgänger vermutlich etwa 1900 ausgedacht haben und die bis heute tradiert wird. Es ist eine einfache alphabetische Gliederung nach den Nachnamen der Komponisten. Jeder neue Eintrag unter einem Buchstaben erhält eine neue Ziffer. Es ergibt sich also eine „anschaffungs-chronologische“ Reihenfolge der Einträge.

Bevor ich den Katalog in eine Excel-Tabelle beschrieben habe, gab es einen Zettelkatalog und ein nach Sachgruppen (also Werkform) gegliedertes Verzeichnis in Buchform. Aufgrund der anschaffungs-chronologischen Reihenfolge der Einträge war der Zettelkatalog schlecht zu handhaben, weil nicht alle Werke eines Komponisten an einem Platz waren. Das Gleiche galt für das nach Werkform sortierte Verzeichnis. Die Digitalisierung

hat die Handhabung deutlich vereinfacht, auch wenn es sich nicht um eine bibliothekarische Spezialsoftware handelt.

Die Abteilung Oper ist ein fluktuierendes Archiv, weil immer wieder Leihmateriale hinzukommen und abgehen. Ungefähr ein Viertel des Bestandes ist Leihmaterial, wobei im hauseigenen Bestand einige Opernmateriale liegen, die entweder aufgrund ihres Zustands nicht mehr gespielt werden können oder weil es sich um Werke handelt, die praktisch nicht mehr gespielt werden (weil sie vergessen oder ungeeignet sind). Im Bereich der Klavierauszüge sind dabei mehr Opern vorhanden als bei den Aufführungsmaterialien. Historische Materiale (17. bis 19. Jahrhundert) sind in der Staatsbibliothek eingelagert.

Die Abteilung Oper ist, wie eingangs erwähnt, nach Werken sortiert, weil es keinen Sinn ergibt, unter der Eintragung „Wagner“ erst die richtige Oper herauszusuchen zu müssen. Die Klavierauszüge, auch die Leihmateriale, erhalten bei Eingang eine einfache Signatur (in der Regel Jahreszahl und eine fortlaufende Nummer). Die Entleiher erhalten die Exemplare gegen unterschriebenen Leihschein. Einige spezielle Klavierauszüge stellen wir selbst her, besonders die sogenannten „durchschossenen“ Regieauszüge. Diese lassen wir von einem Buchbinder binden. Sie verbleiben dann im Haus. Auch andere Klavierauszüge müssen dauerhaft eingelagert werden, z. B. die der Inspizienten, der Beleuchtung, der Tonabteilung sowie das Bibliotheksexemplar. Dies geschieht wegen der in ihnen enthaltenen Informationen bezüglich einer bestimmten Inszenierung. Diese Exemplare werden von uns in der Regel auch dann nicht zurückgegeben, wenn es sich um Leihmaterial handelt.

Daneben gibt es noch einige Sondersammlungen in unserem Archiv, wie Libretti, unaufgefordert zugesandte Klavierauszüge von Opern und natürlich die Ballettwerke, die aufgrund der freien Gestaltungsmöglichkeit eines Tanzwerkes im musikalischen Bereich oft stark bearbeitet sind.

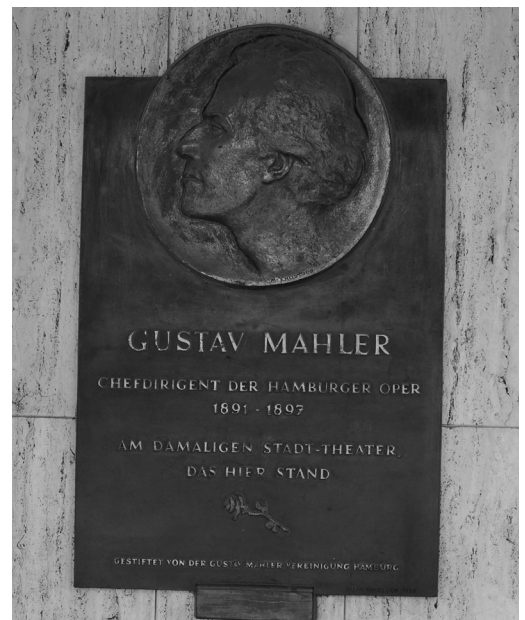
Das Ausleihsystem mit Leihzetteln ist sicher nicht auf dem neuesten Stand der Technik, für uns als geschlossene Bibliothek aber ausreichend. Die Einführung eines elektronischen Ausleihsys-

tems (RFID etc.) ist eine zu große Investition gegenüber dem gewonnenen Nutzen. Ebenso ist die Digitalisierung des Bestandes kein systematisches Projekt, sondern eine am Bedarf orientierte fortlaufende Tätigkeit. Wenn ein Werk aus dem Bestand gespielt wird, sind wir dazu übergegangen, die Stimmen einzuscannen. Dies aber weniger mit der Absicht, ein digitales Archiv zu erstellen, als vielmehr, um den Musikern Kopien zum Üben zur Verfügung zu stellen. Die Scans werden auf dem Server der Hamburger Staatstheater gespeichert. Dieses digitale Archiv ist unterteilt in die Ordner „Komponisten“, wo sich die Konzertliteratur findet, und „Oper und Ballette“, in welchem wiederum alphabetisch nach Werken sortiert wird.

Im Folgenden möchte ich noch einige andere Aufgaben der Bibliothek vorstellen.

Sonstige Aufgaben

Neben den schon geschilderten Aufgaben, die alle mehr oder weniger direkt mit Noten zu tun haben, gibt es in der Bibliothek der Staatsoper Hamburg



Gedenktafel an der Hamburgischen Staatsoper

Foto: Holger Winkelmann-Liebert

auch Aufgaben, die sich nicht direkt um Noten drehen. Die erste, die ich vorstellen möchte, ist für die Oper von großer Bedeutung und hat diesem Artikel den Titel gegeben.

Hüter der Fassung

Diese besondere Aufgabe unserer Bibliothek ist die Funktion als „Hüter der Fassung“. Damit ist gemeint, dass es die Bibliothek ist, die autoritativ Auskunft darüber geben kann, in welcher Fassung, also mit welchen Sprüngen und Änderungen, ein bestimmtes Stück aktuell im Repertoire ist.

Wie oben bereits erwähnt, kristallisiert sich bei vielen Opern im Laufe des Inszenierungsprozesses eine ganz eigene Fassung heraus. Unsere Aufgabe ist es, diese Fassung schriftlich zu fixieren. Nach den Informationen der musikalischen Leitung fertigen wir eine sogenannte „Strichliste“ an, die alle Kürzungen und Änderungen enthalten soll, die eine bestimmte Inszenierung auszeichnen. Solche Strichlisten können ziemlich umfangreich und kompliziert sein. Neben der Textform als Liste gibt es einen Klavierauszug, in den alle Änderungen eingetragen werden. Dieser Auszug ist das Bibliotheksexemplar, das immer sicher verwahrt sein muss und nicht verliehen werden darf. Sollte es in einer Fassung nicht nur Sprünge und Änderungen an den Gesangspartien geben, sondern auch Änderungen am Notentext der Partitur, braucht es natürlich auch eine Partitur, in die die Fassung eingetragen ist.

Es kommt aber vor, dass es in einer Inszenierung verschiedene Möglichkeiten der Darbietung geben kann. Das betrifft vor allem die Tonart von Arien (Transpositionen) oder Wiederholungen von Arien, respektive zweite Strophen. Beides kann mit wechselnden Sängern wechseln. Beide Versionen müssen in den Noten vorhanden sein. Es ist dann unsere Aufgabe, für eine bestimmte Aufführung einen Laufzettel herzustellen, auf dem vermerkt ist, welche Variante am Abend gespielt wird. Der Laufzettel ist besonders für das Orchester wichtig, aber auch alle anderen an der Vorstellung beteiligten Abteilungen müssen ihn bekommen. Fehlende

oder falsche Laufzettel können im Extremfall zum „Schmiss“ führen.

Unsere Aufgabe ist es also nicht nur, die Fassung zu wahren, sondern auch den richtigen Personen die Informationen über diese Fassungen zukommen zu lassen. So müssen auch Sänger, die ein Stück zum ersten Mal bei uns singen, lange vor der ersten Probe eine Strichliste erhalten.

Besetzungen

Sehr wichtig für die Planung der Dienste des Orchesters ist die Rolle der Bibliothek als Auskunftsstelle über Orchesterbesetzungen, also welches Instrumentarium in welchem Stück gebraucht wird. Tatsächlich braucht das Orchestermanagement diese Daten, um Dienstpläne und Instrumente zu organisieren. Besonders bei den Sonderinstrumenten muss man eventuelle Aushilfen frühzeitig bestellen. Auch das genaue Schlagzeuginstrumentarium ist von Interesse, um zu klären, wie viele Schlagzeuger gebraucht werden. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich die Besetzungsinformationen zu beschaffen: Handbücher mit Verzeichnissen gängiger Werke, den „Bonner Katalog“ der reversgebundenen Leihmaterialie, der aber nur die Angaben der Verlage verzeichnet; darüber hinaus den eigenen Katalog und eine Vielzahl von Online-Katalogen, in denen man nach Besetzungen stöbern kann. Die sicherste Methode, eine Besetzung herauszufinden, ist aber der Blick in die Partitur.

Wir erstellen jedes Jahr ein Heft mit den Besetzungen der Konzerte und der Operneuproduktionen der kommenden Saison. Sobald wir aber bei Leihmaterial die Noten auf dem Tisch haben, müssen die Angaben in dieser Vorschau auf ihre Richtigkeit überprüft werden. Wenn ein Instrument übersehen wird, kann es passieren, dass das Orchesterbüro den entsprechenden Musiker nicht bestellt und in der ersten Probe dann z. B. die Harfe fehlt.

Abschließend möchte ich einige Gedanken an die Rolle der Opernbibliotheken unter den anderen Musikbibliotheken verwenden mit einem besonderen Augenmerk auf die Bestände.

Ausblick – Integration der Bestände deutscher Opernhäuser in Online-Verbundkataloge?

Die Bestände von Staats- und Hochschulbibliotheken, von städtischen Bibliotheken und vielen Sonderbibliotheken sind heute praktisch alle online recherchierbar, nicht aber die Bestände der deutschen Opernhäuser und Kultur- und Rundfunkorchester. Ich habe mich deshalb gefragt, ob es sinnvoll wäre, diese Bestände in die bestehenden Online-Verbundkataloge zu integrieren, und ob es ein gesellschaftliches Interesse daran gibt.

In den Archiven der großen deutschen Orchester liegen Noten, die für die Musikwissenschaft von Interesse sind, insbesondere was die Aufführungs-

praxis angeht. Auch der Subventionsrechtfertigungsdruck, unter dem alle staatlich finanzierten Kultureinrichtungen stehen, könnte ein Argument für eine solche Erschließung sein. Die Kulturinstitutionen könnten sie als eine Öffnung zur Gesellschaft hin anbieten. Wenn man sich den Online-Katalog der inzwischen leider geschlossenen Muziekbibliotheek van de Omroep in Den Haag ansieht und sich an den Nachweisen ausgefallener Ausgaben erfreut, wäre öffentlicher Nutzen allerdings unmittelbar gegeben.

Holger Winkelmann-Liebert ist verantwortlich für die Notenbibliothek in der Staatsoper Hamburg.

Ulrich Wünschel

Filmmusik im Konzertsaal/1/

Als Erich Wolfgang Korngold in den 1930er-Jahren die Aussage „Die Unsterblichkeit des Filmkomponisten dauert von der Aufnahmebühne bis zum Mischpult“/2/ formulierte, war aus dem einstigen Wunderkind Wiens bereits einer der gefragtesten Komponisten in Hollywood geworden. Seine Filmmusiken zu *Anthony Adverse* (*Ein rastloses Leben*; USA 1936, Regie: Mervyn LeRoy) und zu *The Adventures of Robin Hood* (*Robin Hood, König der Vagabunden*; USA 1938, Regie: Michael Curtiz) wurden mit Academy Awards ausgezeichnet, und wie keinem anderen seiner Kollegen erwies man ihm Ehrerbietung (vgl. Thomas 1996, S. 89). Und doch schwingt eine gewisse Resignation in seinen Worten mit: Filmmusik war in jenen Jahren nur im Kinosaal zu hören – und dann auch noch überlagert von Sprache, Geräuschen und Toneffekten. Von den vielfältigen analogen und digitalen Speicher- und Wiedergabemedien unserer Zeit, die es einem immer größer werdenden Publikum ermöglichen, einen Film an jedem Ort, zu jeder Zeit und beliebig oft anzuschauen, wusste man in den 1930er-Jahren noch nichts. Dennoch: Korngold war sich der hohen künstlerischen Qualität

einiger seiner für den Film komponierten Melodien bewusst und sorgte für ihr Überleben außerhalb der Filmrolle, indem er sie in seinen Konzertwerken „recycelte“. Das Eröffnungssolo aus dem am 15. Februar 1947 uraufgeführten Violinkonzert in D-Dur op. 35 stammt aus der Filmmusik zu *Another Dawn* (*Another Dawn*; USA 1937, Regie: William Dieterle); das zweite Thema des ersten Satzes entspringt der Filmmusik zu *Juarez* (*Juarez*; USA 1939, Regie: William Dieterle). Die Romanze, der zweite Satz des Konzerts, borgt sich ein Thema aus *Anthony Adverse*, und im Finale ist ein Thema aus *The Prince and the Pauper* (*Der Prinz und der Bettelknabe*; USA 1937, Regie: William Keighley) zu hören.

Und heute? Wie steht es um die „Unsterblichkeit“ des Filmkomponisten Erich Wolfgang Korngold ungefähr fünfundsiebzig Jahre nach der eingangs zitierten Aussage? Mehr als seine Lieder, seine Kammermusik, seine Bühnen- und Konzertwerke sind heute seine Kompositionen für den Film im Konzertsaal vertreten, beispielsweise der *March of the Merry Men* aus *The Adventures of Robin Hood* und die Ouvertüre aus *Captain Blood* (*Unter Piratenflagge*; USA 1935, Regie: Michael Curtiz) – und das häufiger und vor einem größeren Publikum als die „ernsten“ Konzertwerke.

Dass sich deutsche Kulturorchester seit einigen Jahren vermehrt der Aufführung von Filmmusik (mit oder ohne Filmprojektion) widmen, ist nicht nur der erst allmählich schwindenden Unkenntnis um das Genre geschuldet, sondern auch dem nachlassenden ideologischen Vorbehalt, dass Filmmusik per se Musik minderer Qualität sei und dass es nicht zu den Aufgaben eines Orchestermusikers gehöre, diese Art von Musik aufzuführen. Für die vorurteilsbehaftete Abwertung der Filmmusik wurden in der Regel zwei Argumente aufgeführt: Zum einen habe Filmmusik eine untergeordnete und „dienende“ Rolle und könne deswegen nicht alleine stehen. Und zum anderen entstehe Filmmusik unter enormem Zeitdruck und sei deswegen handwerklich schlecht gearbeitet und künstlerisch wertlos. Beiden Argumenten kann und muss man entgegentreten: Würde man mit dem Hinweis auf den Zeitdruck auch eine Kantate von Johann Sebastian Bach ablehnen, die innerhalb weniger Tage entstehen musste? Und auch Ballett- und Schauspielmusiken haben eine „dienende“ Rolle.^{/3/} Aber welcher Dirigent, Dramaturg oder Intendant würde mit dieser Begründung *Le sacre du printemps* von Igor Strawinsky, *Der Nussknacker* von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky oder *Ein Sommernachtstraum* von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Spielplänen streichen? *Le sacre du printemps* und der *Boléro* von Maurice Ravel gehören heute zum Orchesterrepertoire des 20. Jahrhunderts.

In diesem Zusammenhang kann man an die Aussage von Louis Armstrong erinnern, dass es nur zwei Arten von Musik gebe: gute und schlechte. Damit widerspricht er der in vielen Köpfen noch herrschenden Meinung, dass „ernste“ Musik per se anspruchsvoll, gehaltvoll und wertvoll sei und „unterhaltende“ Musik das Gegenteil: auswechselbar, belanglos und uninteressant. Die musikalische und technische Qualität jeder Komposition hängt hingegen nicht von den Bedingungen ihrer Entstehung ab, sondern vor allem von dem handwerklichen Können des Komponisten. Aus Erich Wolfgang Korngolds Filmmusik zu *The Adventures of Robin Hood* liegt eine mehrteilige Konzertsuite

vor, aus der leider oft nur der *March of the Merry Men*, die Liebesszene und das Finale *Fight, Victory & Epilogue* aufgeführt werden. Die Tonsprache, derer sich der Komponist bediente, entspricht dem späten 19. und dem frühen 20. Jahrhundert und kann von den musikalischen und technischen Anforderungen an die Orchestermusiker wohl am ehesten mit den mittleren und späten Werken von Richard Strauss verglichen werden. Mit in den 1970er-Jahren noch ungewohnten Kompositionstechniken wie der Clusterbildung muss man sich auseinandersetzen, wenn man Musik aus *Close Encounters of the Third Kind (Unheimliche Begegnung der dritten Art; USA 1977, Steven Spielberg)* auf das Konzertprogramm setzt.

Die verstärkte Präsenz von Filmmusik in den Konzertsälen lässt die Hoffnung aufkeimen, dass die benannten Vorbehalte aufgrund einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Genre noch weiter zurückgehen werden. Beachtlich ist die Bereitschaft einiger deutscher Rundfunkorchester, Filmmusikkonzerte mit und ohne Filmprojektion als regelmäßig wiederkehrenden Bestandteil in ihre Spielpläne aufzunehmen. Damit unterscheiden sich diese Orchester von anderen Klangkörpern, die Filmmusik nur im Rahmen von Sonderkonzerten, etwa in der Karnevalszeit, oder bei Open-Air-Veranstaltungen spielen. Selbst die regelmäßigen „FilmKonzerte“ (Aufführungen von Ton- und Stummfilmen mit Orchesterbegleitung) und Filmmusikkonzerte der mittelgroßen Stadt- und Staatstheater finden „außer der Reihe“ statt. Es bleibt abzuwarten, wie lange es noch dauert, bis Filmmusik völlig gleichberechtigt mit anderen Musikgattungen wie der Ballettsuite oder der Konzertouvertüre in einem regulären Symphoniekonzert erklingen wird.

Auch in der zurückliegenden Konzertsaison 2013/2014 widmeten sich viele Orchester der Filmmusik (mit und ohne Projektion). Einige dieser Programme seien an dieser Stelle erwähnt: Am 24., 25. und 26. April 2014 veranstaltete die NDR Radiophilharmonie Hannover drei Konzerte zum Thema „Liebe“. Das Repertoire reichte von *Gone*

with the Wind (Vom Winde verweht; USA 1939, Regie: Victor Fleming) bis *Das Parfum* (D 2006, Regie: Tom Tykwer). Die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz begleitete am 13. Juni 2014 den Stummfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Die Passion der Jungfrau von Orléans*; F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer) mit der Neukomposition von Ole Schmidt, und nur einen Monat später, am 12. und 13. Juli 2014, trat das Orchester bei zwei Open-Air-Konzerten mit italienischer Filmmusik auf. Die Bremer Philharmoniker beendeten ihre Konzertsaison am 15. und 16. Juni 2014 mit der konzertanten Erstaufführung der eigens für sie erstellten Konzertsuite aus *Death on the Nile* (*Tod auf dem Nil*; UK 1978, Regie: John Guillermin).

Der bemerkenswerte Erfolg dieser Konzerte weist darauf hin, dass es sich bei diesen Konzertformaten gerade nicht um Eintagsfliegen handelt. Im Gegenteil: Dass viele Filmmusikkonzerte schon Tage vor der Aufführung oftmals ausverkauft sind, bedeutet, dass es in weiten Teilen der Bevölkerung ein gesteigertes Interesse an solchen Konzerten gibt. Es bietet sich an, von einem Markt für Filmmusikkonzerte zu sprechen, der den üblichen Regeln von Angebot und Nachfrage gehorcht. Obwohl man davon ausgehen kann, dass es schon in den vergangenen Jahrzehnten eine Nachfrage nach Filmmusik im Konzertsaal gegeben hat, scheinen Orchester und Konzertveranstalter erst seit ungefähr zehn Jahren ein entsprechendes Angebot für ihr Publikum bereithalten zu wollen.^{4/} Die „Produktpalette“ reicht von potpourriartigen Filmmusikkonzerten über „Stummfilm mit Live-Musik“ bis hin zu dem Konzertformat „Tonfilm mit Musik“.

Für einen Dramaturgen ist es wesentlich einfacher, ein „FilmKonzert“ in den Spielplan aufzunehmen als ein Filmmusikkonzert.^{5/} Denn sobald er sich für einen Filmtitel entschieden hat, verkleinert sich die Auswahl der aufzuführenden Musik; nur in wenigen Fällen liegen mehrere Musikfassungen vor. Die konzertanten Aufführungen von einzelnen Filmmusiktiteln folgen anderen Variablen, die noch geschildert werden sollen.



A Tribute to James Horner, Januar 2012, WDR Rundfunkorchester, Kölner Philharmonie, Dirigent: Niklas Willén
Foto: Karsten Prühl

Für beide Konzertformate gilt hingegen: Jede noch so moderne Komposition wird von einem Publikum bereitwillig und ohne Unmutsbekundungen angehört und gegebenenfalls mit enthusiastischem Beifall gewürdigt, sobald sie in einen inhaltlichen Zusammenhang mit einem Film gebracht werden kann, der noch nicht einmal gleichzeitig projiziert werden muss. Als Beispiel sollen Werke von Krzysztof Penderecki und György Ligeti angeführt werden: Ein Abend mit u. a. *Lux aeterna* und *Atmosphères* von György Ligeti und der Passacaglia aus der Dritten Sinfonie von Krzysztof Penderecki spricht ein anderes Publikum an, als würde man für das gleiche Konzertprogramm mit dem Hinweis „Musik aus 2001 – A Space Odyssey und *Shutter Island*“ werben. Ähnliches gilt für manche Titel aus *Aliens* (*Aliens – Die Rückkehr*; USA 1986, James Cameron) und *War of the Worlds* (*Krieg der Wel-*

ten; USA 2005, Steven Spielberg) oder die Neukomposition von Bernd Schultheis zu *Metropolis* (2001): Würde man dieselben Stücke mit Titeln im Stile der zeitgenössischen Musik versehen, wäre ihnen vermutlich eine geringere Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums beschieden.

Grundsätzliches zur Programmgestaltung von Filmmusikkonzerten

Bei der Programmgestaltung eines Filmmusikkonzerts müssen viele Entscheidungen getroffen werden, die oftmals mehr Recherche und Verhandlungen erfordern als Symphoniekonzerte. Folgendes ist zu beachten:

1.

Welche Art von Filmmusikkonzert ist gewünscht, und an wen richtet sich das Konzertprogramm? Möchte man ein bunt gemischtes Potpourri-Programm/6/ auf die Bühne bringen oder sich nur auf ein Filmgenre konzentrieren? Möchte man nur einen Komponisten porträtieren oder die Zusammenarbeit eines Komponisten mit einem Regisseur in den Vordergrund stellen? Oder ist ein Cross-Over-Konzert gewünscht, das sich einem bestimmten Thema widmet? Zu denken wäre an ein Kinder- und Jugendkonzert, in dem man zunächst die Ballade *Der Zauberlehrling* von Johann Wolfgang von Goethe rezitieren lässt, anschließend die Vertonung von Paul Dukas rein konzertant und in Verbindung mit der bekannten Episode aus *Fantasia* (USA 1940, Regie: James Algar) aufführt und zum Abschluss mit verschiedenen Titeln aus den Harry-Potter-Filmen auf den Zauberlehrling unserer Tage verweist.

2.

Hat man die Rahmenbedingungen festgelegt, muss man sich der inhaltlichen Gestaltung annehmen: Möchte man ein Programm à la „The Best of Hollywood“, „Die schönsten Filmmusiken aller Zeiten“ oder „Filmmusik zum Träumen“ auf die Bühne bringen, oder wagt man es, das gängige Repertoire durch Werke zu erweitern, die dem Publikum noch unbekannt sind? Beispielsweise könnte man Titel

von „Konzertsaalkomponisten“ auf das Programm setzen, etwa Tan Duns Filmmusik zu *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Tiger and Dragon)*; CN/TW 2000, Regie: Ang Lee) und die Kompositionen von Alfred Schnittke. Eine Sonderform bilden die Instrumentalkonzerte, die verschiedene Komponisten aus ihren Filmmusiken herausdestillieren, z. B. die Chaconne für Violine und Orchester von John Corigliano auf Grundlage der Filmmusik zu *The Red Violin (Die rote Violine)*; CA/IT/UK 2002, Regie: François Girard) und das dreisätzige Klavierkonzert von Philip Glass auf Grundlage der Filmmusik zu *The Hours (The Hours – Von Ewigkeit zu Ewigkeit)*; USA 2002, Regie: Stephen Daldry). Diese Werke sind nicht zu verwechseln mit den Titeln des klassischen Konzertrepertoires, die in einigen Filmen Verwendung gefunden haben, wie die Einleitung aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss, die in *2001 – A Space Odyssey (2001 – Odyssee im Weltraum)*; USA 1968, Regie: Stanley Kubrick) verwendet wird, oder *Der Ritt der Walküren* von Richard Wagner, der in *Apocalypse Now (Apocalypse Now)*; USA 1979, Regie: Francis Ford Coppola) an prominenter Stelle erklingt.

3.

„Funktioniert“ bzw. „wirkt“ ein bestimmter Filmmusiktitel auch im Konzertsaal? Manche Filmmusiken sind so eng mit den Filmbildern verwoben, dass ihnen etwas fehlt, sobald man sie der Filmbilder beraubt. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass einzelne Stücke im filmischen Kontext besser „wirken“ als in der reinen Orchesterdarbietung, u. a. die Musik von Gabriel Yared zu *The English Patient (Der englische Patient)*; USA/UK 1996, Regie: Anthony Minghella) und einige Filmmusiken von Alexandre Desplat.

4.

Ohne sich je eingehender mit Filmmusik und ihrer Darbietung im Konzertsaal beschäftigt zu haben, wiegeln manche Dirigenten und Dramaturgen entsprechende Anfragen mit dem Hinweis ab, dass Filmmusik „zu groß besetzt“ sei. Diese Befürchtung trifft nur in wenigen Fällen zu. Der Großteil aller verfügbaren Filmmusiktitel kann mit dieser Besetzung aufgeführt werden:

3 Flöten (auch Piccoloflöte, seltener Altflöte, sehr selten Blockflöte und „ethnische“ Flöten)
 3 Oboen (auch Englischhorn)
 3 Klarinetten (auch Bassklarinetten, seltener Es-Klarinette)
 3 Fagotte (auch Kontrafagott)
 4 Hörner (seltener 6 Hörner)
 3 Trompeten (seltener 4 Trompeten)
 3 Posaunen (auch Bassposaune, seltener 4 Posaunen)
 1 Tuba
 Pauken + 3 (besser 4) Schlagzeuger (seltener Drumset)
 1 Klavier/Celesta (seltener Orgel und Synthesizer)
 1 Harfe (seltener 2 Harfen)
 Streicher (empfohlen: mindestens 12er-Besetzung, d. h. sechs Pulte Erste Geigen)

5.

Zu welchen Filmtiteln liegen Orchestermaterialien vor, und bei welchen Verlagen sind diese erhältlich? Es ist erfreulich zu beobachten, dass das Angebot an Aufführungsmaterialien in den vergangenen Jahren gewachsen ist. Manche Filmmusiktitel sind sogar als Kaufausgaben im Musikalienhandel zu erwerben, so die meisten Filmmusikthemen von John Williams. Handelt es sich bei den erhältlichen Aufführungsmaterialien um das (handschriftliche) Einspielungsmaterial der recording sessions (mit den entsprechenden Besetzungen und eventuellen Änderungen/Kürzungen), oder hat der Komponist selbst (oder ein von ihm autorisierter Bearbeiter) die ursprüngliche Orchesterbesetzung reduziert (vier Hörner statt sechs Hörner, drei Schlagzeuger statt vier Schlagzeuger, eine Harfe statt zwei Harfen usw.) und dadurch in eine Konzertsfassung gebracht? Oder liegt von einem gewünschten Titel nur ein Arrangement vor, das zwar die bekannten Melodien enthält, aber in die ursprüngliche Instrumentierung eingreift, eventuell zu weit von der Originalpartitur und dem Originalklang abweicht und dadurch das Stück vielleicht sogar „verwässert“?/7/

6.

Welche Anforderungen ergeben sich für das Orchester? Haben die Blechbläser die Kondition und

die Intonationssicherheit, die erforderlich sind, um eine Konzerthälfte nur mit Werken von John Williams zu gestalten? Wie schnell können sich die Streicher auf das dunkle Timbre einstellen, wie es die Kompositionen von Bernard Herrmann vorsehen? Wie viele Proben sind für das Programm vorgesehen? Hat ein Filmmusikkonzert bei der Probendisposition denselben Stellenwert wie ein Symphoniekonzert, oder wird es einfach „dazwischengeschoben“?

7.

Welche Sonderinstrumente müssen besetzt, welche Solisten verpflichtet werden? Es ist unüberhörbar, dass Filmmusik auch von bestimmten Klangfarben und Instrumentationseffekten lebt. Möchte man Musik aus *Once Upon a Time in the West* (*Spiel mir das Lied vom Tod*; IT 1968, Regie: Sergio Leone) aufführen, kann man auf die Mundharmonika und die E-Gitarre nicht verzichten. *Braveheart* (*Braveheart*; USA 1995, Regie: Mel Gibson) lebt u. a. vom Dudelsack; ohne Altsaxophon kann Musik aus *A Place in the Sun* (*Ein Platz an der Sonne*; USA 1951, Regie: George Stevens) und *Catch Me If You Can* (*Catch Me If You Can*; USA 2002, Regie: Steven Spielberg) nicht auf die Konzertbühne gebracht werden.

8.

Für die Programmabfolge gelten die gleichen Regeln wie für jedes andere Konzert, obwohl insbesondere die Filmmusikkonzerte Gefahr laufen, beinahe



Meisterregisseure und ihre Komponisten: Alfred Hitchcock & Bernard Herrmann, November 2010, hr-Sinfonieorchester, Kölner Philharmonie, Dirigent: Frank Strobel

Foto: Film-Philharmonie GmbH

ausschließlich die bekannten „Ohrwürmer“ vorzustellen. Doch auch ein Abend mit symphonischer Filmmusik kann zu einem höchst bewegenden Erlebnis werden, wenn die Musikauswahl das Publikum berührt, vielleicht sogar erschüttert und ihm die Möglichkeit bietet, den Klang eines groß besetzten Symphonieorchesters auf sich wirken zu lassen.

9.

Welche Präsentationsform ist gewünscht? Soll man einen Prominenten oder einen Schauspieler engagieren, der mit Anekdoten und Hintergrundinformationen durch das Konzertprogramm führt?/8/ Oder verzichtet man auf eine Moderatorin und entscheidet sich für die „klassische Konzertform“ mit Programmheft?

10.

Immer häufiger ist zu erleben, dass auch bei Filmmusikkonzerten eine visuelle Ebene präsentiert

wird. Bei der Auswahl dieser Bilder sollte (jenseits der Rechtfertigung) dreierlei beachtet werden: Erstens müssen die eingeblendeten Bilder von der inhaltlichen Aussage zur erklingenden Musik passen. Die Wirkung jedweder Bebilderung geht verloren, wenn sie film- und musikdramaturgisch unlogisch ist. Zweitens muss ein Gleichgewicht zwischen der (emotionalen) Macht der Musik und der (emotionalen) Macht der Bilder gewährleistet sein. Drittens muss man sich bei der Ein- bzw. Überblendung der Bilder eng an die Musik anlehnen, um Stimmungswechseln in der Musik und Akzenten nicht vorwegzugreifen.

Ulrich Wünschel ist Dramaturg und Notenbibliothekar der Europäischen FilmPhilharmonie, einer in Berlin ansässigen und international tätigen Konzert- und Produktionsgesellschaft für Filmmusik.

Literatur

John Mauceri: Did You Hear That? The challenge of programming concerts lies in how we really listen, in: *Symphony*, November/Dezember 2006, S. 55–63.

Tony Thomas: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München 1996.

Ulrich Wünschel: Filmmusik im Konzertsaal, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10/2013, S. 211–236 (dabei handelt es sich um eine ausführlichere Fassung des hier abgedruckten Beitrags).

1 Dieser Aufsatz beruht auf den Erfahrungen, die ich in den vergangenen sieben Jahren als Dramaturg und Notenbibliothekar der Europäischen FilmPhilharmonie sammeln konnte, und war die Grundlage eines Referates auf der AIBM-Tagung 2013 in Berlin.

2 Thomas, Tony: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München 1996, S. 85 f.

3 „It is perhaps useful to be reminded that we frequently program ballet music – without the dancers – in our concerts. And yet ballet music is ordered up by the bar, as Tchaikovsky knew well. The entire score of *The Sleeping Beauty* was written to a matrix given to him by a choreographer. The point is that the geniuses in any genre or delivery system fulfill the requirements and then transcend the limitations to create great art. Michelangelo was refused the blue paint he absolutely needed for the ceiling of the Sistine Chapel. He ultimately got the paint, one pope later, but only for the *Last Judgment* altarpiece. And both works are masterpieces, with or without the

can of lapis lazuli paint.“ (John Mauceri: Did You Hear That? The challenge of programming concerts lies in how we really listen, in: *Symphony*, November/Dezember 2006, S. 60.)

4 Man mag vermuten, dass Orchester vielleicht schon früher von diesem Publikumswunsch wussten, diesen aber nicht erfüllen konnten, weil z. B. kein Orchestermaterial erhältlich war oder man nicht wusste, wo man Orchestermaterial leihen/kaufen konnte. Darüber hinaus stellte das Medium Film die Verantwortlichen vor neue Fragen, etwa nach der Erhältlichkeit der Filmkopien oder nach der Projektionstechnik.

5 Allerdings stellt ein „FilmKonzert“ höhere technische Ansprüche: Wo kann die Leinwand gehängt, wo kann der Filmprojektor aufgebaut werden? Gibt es Einschränkungen für die Projektion? Müssen Sitze gesperrt werden?

6 Bei Potpourri-Programmen entsteht der Eindruck von Beliebigkeit, wenn kein „roter Faden“ erkennbar ist. Konzertprogramme, die ein filmmusikalisches „Häppchen-Bufferet“ anbieten, gießen Wasser auf die Mühlen derjenigen Kritiker, die der Aufführung von Filmmusik im Konzertsaal ohnehin skeptisch gegenüberstehen.

7 Die Europäische FilmPhilharmonie informiert über die Verfügbarkeit von Orchestermaterialien, deren Authentizität und Besetzung und bietet diese Orchestermaterialien auch als Leihmaterial an.

8 Im Bereich der Filmmusikkonzerte haben sich in den vergangenen Jahren u. a. Christian Brückner, Manfred Callsen, Herbert Feuerstein und Roger Willemsen als Moderatoren etabliert.

Next Stop: Harmonie

Die IAML-Jahrestagung 2014 in Antwerpen

Die Harmonie begegnete vielen Teilnehmern der diesjährigen IAML-Jahrestagung, die vom 13. bis 18. Juli in Antwerpen stattfand, schon auf ihrem Weg zur Anmeldung am Tagungsort oder zum Eröffnungsempfang. „Harmonie“ ist nämlich der Name einer Tramstation, zugleich Knotenpunkt mehrerer Linien, und so hieß es an den nächsten Tagen für viele immer wieder: „Nächster Halt: ‚Harmonie‘, bitte umsteigen!“ Solchermaßen harmonisch eingestimmt, fanden sich rund 300 Teilnehmer aus über 30 Ländern, darunter gut 30 Kolleginnen und Kollegen aus Deutschland, zu internationaler Begegnung und Austausch am Tagungsort „deSingel“ ein, einem internationalen Kunstcampus mit Konzert- und Veranstaltungssälen und unter anderem Sitz des Koninklijk Conservatorium Antwerpen.

Harmonie spielte bereits eine prominente Rolle beim Eröffnungsempfang am Sonntagabend. Nach begrüßenden Worten von Pascal De Groote (Vizekanzler der Artisis Plantijn Universität, zu der auch das Koninklijk Conservatorium gehört), Barbara Dobbs Mackenzie (IAML-Präsidentin) und Cathy Berx (Gouverneurin der Provinz Antwerpen) sowie belgischer Posaunenmusik wurde der *Biercanon* von Frank Agsteribbe einstudiert und von den Anwesenden uraufgeführt. Das von Agsteribbe eigens für IAML komponierte Stück folgt nach Art einer Passacaglia einem ostinato-artigen harmonischen Schema (B-Dur, F-Dur, g-Moll, F-Dur usw.) und stellt ungefähr zwanzig belgische Biere vor – ein perfekter Auftakt für das Fußball-WM-Finale, das ein gutes Dutzend deutscher Kollegen anschließend in einem nahegelegenen Lokal unter Spannung und schließlich mit Begeisterung angesichts des Ergebnisses vor dem TV verfolgte.

Belgische Pralinen, verziert mit dem Logo der Antwerpener Tagung, Erdbeeren, die unvermeidlichen *frietjes*, Eiscreme und belgisches Bier – auch kulinarisch empfingen die Gastgeber uns aufs Vortrefflichste. Aber all das waren natürlich nur Äußerlichkeiten, die insgesamt für herzlichen

Empfang und professionelle Organisation, mithin eine „harmonische“ Tagung stehen sollen.

Dass Harmonie nicht unbedingt der treffendste Begriff ist, um Politik und Kultur Belgiens zu beschreiben, machte am Montagmorgen der Publizist und Rundfunkjournalist Jean-Pierre Rondas auf ebenso unterhaltsame wie eindringliche Weise deutlich. Der Titel seines Eröffnungsvortrags ist nur schlecht zu übersetzen und soll daher hier auf Englisch zitiert werden: „The Belgian Devolutional Music Score Deciphered and Made legible. A Guide for the Perplexed.“ Perplex war auch mancher, als er erfuhr, dass es bis heute nicht gelungen ist, in Belgien einen nationalen IAML-Verband zu gründen.

Und dann hieß es: An die Arbeit! Bis zu zwölf Vorträge, verteilt auf je zwei Sitzungen am Vor- und Nachmittag, erwarteten die Teilnehmer, und da zum Teil bis zu fünf Veranstaltungen parallel stattfanden, war beherztes Auswählen oder „Session-Hopping“ angesagt. Neben rein bibliothekarischen Fragestellungen rund um Themenbereiche wie Katalogisierung, Digitalisierung oder den Umgang mit veränderten Nutzerbedürfnissen und -gewohnheiten, gab es wie immer viele Gelegenheiten für den Blick über den Tellerrand auf musikwissenschaftliche, historische, instrumentenkundliche Themen, stets mit mehr oder weniger deutlichem Bezug zur Arbeit der Bibliotheken und Archive, denn sie sind es ja, die für die Forschung die entsprechenden Quellen bereithalten, aufarbeiten und zur Verfügung stellen. Und dann gab es neben all den Vorträgen und Präsentationen noch die vielen Sitzungen der Arbeitsgruppen, Kommissionen, Ausschüsse und Gremien der IAML.

Selbst eine noch so kleine Auswahl der Veranstaltungen hier vorstellen zu wollen, würde schon den Rahmen sprengen, und so möchte ich bewusst nur eine Veranstaltung exemplarisch erwähnen, die von der Fachgruppe der Rundfunk- und Orchesterbibliotheken präsentiert wurde: „Harmonie“ nennen wir alle Stimmen eines Orchestermaterials, die nicht Streicherstimmen sind, also von der Piccolo- über die Tubastimme bis zu den Stimmen der ausgefallensten Nebeninstrumente. Einige solcher Harmoniestimmen hatten Marianne



Susanne Frintrop und Jürgen Diet, Vize-Präsidentin und Präsident der deutschen AIBM-Ländergruppe

Butijn und Douwe Zuidema, die Orchesterbibliothekare des Amsterdamer Concertgebouw Orkest, zur Veranschaulichung ihrer Arbeit mitgebracht. Das Orchester – inzwischen stolze 126 Jahre alt – besitzt noch sehr viel Orchestermaterial aus der Zeit Wilhelm Mengelbergs, der das Ensemble zwischen 1895 und 1945 unglaubliche 50 Jahre lang leitete und zu Weltruhm führte, und es spielt auch noch viel aus diesen alten Stimmen, in denen Generationen von Musikern ihre (Gebrauchs-) Spuren, Eintragungen zu Dynamik, Agogik, Artikulation, Ausdruck, Bezeichnungen der Bogenstriche (bei den Streichern) und vieles mehr hinterlassen haben. Oft wurde radiert, neu bezeichnet, dann wieder radiert ... Den Archivaren unter den Lesern sträuben sich spätestens jetzt die Haare, aber wie sagte Marianne Butijn so prägnant: „Wir sind kein Museum, wir sind kein historisches Archiv, sondern der ‚Bestand‘ unserer Bibliothek und sein Zustand ändern sich von Tag zu Tag.“

Probleme mit der Lesbarkeit von Stimmen, mit zu kleinen Formaten – der Zusammenhang zum nächsten Vortrag ergab sich wie von selbst: Werner J. Wolf (Berlin) sprach über die Anforderungen

an professionelle Notengrafik, spannte einen faszinierenden historischen Bogen von den Anfängen des Notendrucks bis zu den heutigen Möglichkeiten des *digital publishing* und behielt zugleich die Bedürfnisse des (professionellen) Nutzers im Blick.

Der dritte Teil der von Nienke de Boer vortrefflich vorbereiteten, organisierten und moderierten Veranstaltung (an dieser Stelle Dank an alle „Funktionäre“ der verschiedenen Arbeitsgruppen, deren ehrenamtliche Arbeit für die IAML und insbesondere für die inhaltliche Gestaltung der Tagungen wir nicht genug preisen können!) führte mit einem Referat von Kristin Van den Buys (Brüssel) über das Belgian National Radio Institute, seine Klangkörper und die Entwicklung des flämischen Repertoires zurück zu den Besonderheiten der Kulturgeschichte unseres Gastgeberlandes.

Harmonie, das bedeutet natürlich auch: Konzerte! Am Dienstagabend spielte Guido De Neve Musik für Violine von flämischen Komponisten vom Barock bis zur Gegenwart, am Klavier bzw. am Cembalo begleitet von Jozef de Beenhouwer und Frank Agsteribbe, den wir ja schon als Schöpfer des *Biercanons* kennengelernt hatten.

Ein Konzert des Royal Flemish Philharmonic unter der Leitung von Martyn Brabbins mit den Solisten Levente Kende (Klavier) und Piet van Bockstal (Oboe) am Donnerstagabend war als Komponistenportrait ganz den Werken Luc van Hoves (geb. 1957) gewidmet. Eine Besonderheit waren die täglichen Mittagskonzerte, von denen besonders das erste mit Liedern aus dem Ersten Weltkrieg beeindruckte. Ergänzend dazu beleuchtete eine kleine Ausstellung im Foyer des Kunstcampus die Rolle der Musik in dieser von Nationalismus und Chauvinismus geprägten Zeit vor 100 Jahren.

Traditionell gelten die Mittwochnachmittage der IAML-Tagungen den Exkursionen, diesmal allerdings war der ganze Mittwoch dafür reserviert. Die Fahrt nach Gent, für die ich mich entschieden hatte, war jedoch alles andere als eine ganztägige Vergnügungsfahrt. Nach einem langen, detailreichen und auch – oder gerade – für Nicht-Kunsthistoriker fesselnden Vortrag über den Genter Altar der Brüder van Eyck und einem kürzeren, nicht minder interessanten Vortrag über die

Rekonstruktion des auf einem Feld dieses berühmten Flügelaltars abgebildeten Orgelpositivs (samt Präsentation des funktionstüchtigen Instruments) folgten der Besuch der Konservatoriumsbibliothek, ein kleines Orgelkonzert sowie die Besichtigung der St.-Bavo-Kathedrale und des Altars. Dann gab es einen kleinen Fußmarsch, bevor eine etwa einstündige Bootsfahrt durch die malerischen Wasserstraßen der Genter Altstadt die mittlerweile ein wenig erschöpfte Reisegruppe zu einer der vielen Hausbrauereien brachte. Dort erquickten eine kleine Bierverskostung und die Darbietungen mittelalterlicher Lieder aus dem „Gruuthuse-Manuskript“ durch die Gruppe „Pandora² & Ultreya“. Zu einer erneuten Aufführung des *Biercanons* kam es indes nicht. Das Konzept der ganztägigen Exkursionen wurde unterschiedlich bewertet, vieles spricht, besonders bei längeren Fahrzeiten, dafür, andererseits fehlt auch ein halber Tag für das „normale“ Tagungsprogramm. Man darf gespannt sein, wie sich künftige Veranstalter entscheiden werden.

Die Vollversammlung am Freitagnachmittag stand erneut überwiegend im Zeichen des Umstrukturierungsprozesses der IAML und der damit verbundenen Satzungsänderungen. Kurz gesagt

geht es dabei um den Schritt von der dreistufigen zu einer zweistufigen Organisations- und Entscheidungsstruktur, mithin um die Abschaffung des „Councils“ (nähere Informationen unter www.iaml.info). Ein neu gegründetes Ad-hoc-Committee unter der Leitung von Barbara Wiermann und John Roberts soll in einem nächsten Schritt die bestehenden organisatorischen Strukturen (Kommissionen, Ausschüsse, Arbeitsgruppen) weiter untersuchen und auswerten.

Abschied nehmen hieß es am Freitagabend beim traditionellen Farewell Dinner, für das die Gastgeber eine sehr ausgefallene Location ausgewählt hatten: Das „Badboot“ überraschte mit ebenso pittoreskem wie „coolem“ Hafenviertel-Flair und einem angeschlossenen Pool, von dem auch einige Gebrauch machten. Perfekt organisiert waren schließlich auch die Shuttlebusse, die halbstündlich zum Hauptbahnhof und anschließend nicht etwa zurück zum Tagungsort „deSingel“ fahren, sondern sogar bis zum in der Nähe gelegenen Hotel, in dem viele der Teilnehmer untergebracht waren. Am Halteplatz „Harmonie“ musste also niemand mehr umsteigen.

Andreas Linne



Farewell-Dinner auf dem „Badboot“

Dr. Elisabeth Diederichs zum Abschied aus dem Landesbibliotheks- zentrum



Foto: Landesbibliothekszentrum
Rheinland-Pfalz

Mit Elisabeth Diederichs hat zum 31. August 2014 eine Musikwissenschaftlerin das Landesbibliothekszentrum verlassen, die in den 22 Jahren ihres Wirkens nachhaltige Spuren in der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer und im Musikleben der Region hinterlassen hat.

Ein Jahr nach ihrer Ausbildung zur Diplom-Bibliothekarin am Bibliothekar-Lehrinstitut des Landes Nordrhein-Westfalen in Köln legte Elisabeth Diederichs am Süddeutschen Bibliothekar-Lehrinstitut die Sonderprüfung im Fach Musikbüchereien ab. Sie arbeitete im Anschluss von 1971 bis 1974 bei den Städtischen Bibliotheken in München. Von 1974 bis 1983 studierte sie Musikwissenschaften, Mittelalterliche Geschichte und Italienische Philologie an der Münchener Universität. In ihrer Promotion befasste sie sich mit dem Thema „Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts“. Die Arbeit erschien 1986 bei Schneider in Tübingen. Von 1983 bis 1992 war Elisabeth Diederichs bei der Stiftung Hamburger Öffentliche Bücherhallen als Musikreferentin tätig und unter anderem für die Planung der musikalischen Veranstaltungen verantwortlich. Von dort nahm sie die Idee des Bibliothekskonzertes mit nach Speyer, wohin sie im April 1992 als Leiterin der Musikabteilung der Pfälzischen Landesbibliothek wechselte.

So findet seit 1993 jährlich ein Bibliothekskonzert im Foyer der Landesbibliothek statt, das in der Regel einen Bezug zur Region und/oder zum Bibliotheksbestand aufweist. Ein Höhepunkt war sicherlich das Konzert zur Eröffnung der Gedenkausstellung für Erika Köth und Fritz Wunderlich 2010.

Seit 1992 hat Elisabeth Diederichs Musikernachlässe mit Bezug zur Region der Pfalz für die Landesbibliothek gesichert, die z. T. von Wissenschaftlern erschlossen wurden, so z. B. der Nachlass von Otto Andreas Köhler und Erwin Amtend. Von überragender Bedeutung ist der Nachlass Erika Köth, aber auch der Teilnachlass des Orgelspezialisten Wilhelm Krumbach. Die jüngste Erwerbung ist der Vorlass von Dr. Manfred Peters im Juni 2014. Zu den besonderen Sammlungen im Bestand der Musikabteilung, die von Elisabeth Diederichs weiter gepflegt und erschlossen wurden, gehören die Dokumente zu Leben und Schaffen Fritz Wunderlichs, die Sammlung von Schlagertiteln der 1920er- bis 1950er-Jahre sowie der häufig genutzte Salonorchesterbestand.

Unter Elisabeth Diederichs Leitung wurden in der Musikabteilung die rasanten technischen Veränderungen der vergangenen zwanzig Jahre vollzogen: von der Karteikarte zum Online-Katalog und zur Datenbanknutzung, vom Leihschein zur elektronischen Verbuchung. Sie führte die Verschlagwortung der Musikalien ein.

Seit der Gründung des Landesbibliothekszentrums Rheinland-Pfalz bildet dort das Fach Musik durch die Musikabteilung in Speyer

einen Sonderschwerpunkt, der auch mit einer höheren Mittelausstattung verknüpft ist. Der Anteil der ausleihbaren Musikmedien stieg in den letzten zehn Jahren beträchtlich, wie z. B. die sehr gut nachgefragten CDs. Elisabeth Diederichs erwarb verstärkt Songbooks, Popsongs für Chor, Filmmusik und (Kinder-)Musicals und popularisierte so den Notenbestand. Sie baute den Bestand an Instrumentalschulen aus und schaffte auch Klassik für Kinder auf CDs an. Im Musiklesesaal, der ursprünglich einen reinen Präsenzbestand vorsah, fanden sich zunehmend kleine Inseln von aktuell erworbenen Freihand-Beständen von Noten und CDs für die Sofortausleihe. In den letzten zwölf Monaten wurde unter Leitung von Elisabeth Diederichs ein Freihandbereich geschaffen und eine Freihand-Systematik für Musik-CDs, Hörbücher und Noten entwickelt, die einen gezielten Zugriff für Besucher vor Ort ermöglicht.

Eine wesentliche Stärke von Elisabeth Diederichs ist ihre Fähigkeit zuzuhören. Sie bezieht die Meinungen und Anregungen anderer in ihre Überlegungen ein. Der regelmäßige Austausch mit ihren Mitarbeiterinnen war ihr selbstverständlich, Ideen aus dem weiteren Kreis der Kolleginnen und Kollegen griff sie auf. Lob bezog sie nie auf sich, sondern lenkte es auf den Kreis aller Beteiligten.

Elisabeth Diederichs hinterlässt eine Lücke, die schwer zu schließen sein wird. Sie drängte sich nie in den Vordergrund, war aber immer um das Wohl der Mitarbeiterinnen und Kolleginnen und Kollegen sowie die Wünsche der Besucherinnen und Besucher besorgt. Sie war eine wichtige Ansprechpartnerin für die Musikerinnen und Musiker in der Region und wird es auch bleiben. Der Musik und den MusikerInnen der Region wird sie weiter gewogen sein und auch uns als Ansprechpartnerin weiter zur Verfügung stehen. Ihrer Nachfolge hat sie ein wohl bestelltes Arbeitsfeld hinterlassen. Bleibt zu hoffen, dass Elisabeth Diederichs ihre Ankündigung, sich künftig als Besucherin der Pfälzischen Landesbibliothek im Musiklesesaal auch einmal bedienen zu lassen, möglichst oft wahr machen wird. Wir freuen uns auf sie.

Ute Bahrs

Musikbibliothek und Multikulti: Gisela Herda zum Abschied in den Ruhestand

Im Sommer 2014 wurde mit Gisela Herda eine Kollegin aus dem Berufsalltag verabschiedet, die das Berliner Musikbibliotheksleben für mehrere Jahrzehnte im Rahmen verschiedener Stellen geprägt hat.

Nach einem Studium als Diplom-Bibliothekarin an der Freien Universität Berlin hatte sie ihren Dienst in den Siebzigerjahren in der Musikabteilung der Amerika-Gedenkbibliothek begonnen, die damals unter der Leitung von Hans Vetterlein stand. Seine vielseitige

Veranstaltungsarbeit, sein für die damalige Zeit unkonventionelles Engagement für unterschiedliche Musiksparten und parallel dazu sein besonderes Gespür für den Bestandsaufbau waren ihr ein großes Vorbild und fanden sich in ihrer eigenen Arbeit wieder.

Als Hans Vetterlein 1982 pensioniert wurde und seine Stelle nicht nachbesetzt wurde, orientierte sich Gisela Herda einige Zeit später um und bewarb sich für einen ganz anderen musikbibliothekarischen Bereich: Die Jahre von 1988 bis 1990 verbrachte sie in der Erwerbungsabteilung des Deutschen Musikarchivs in der Siemensvilla in Berlin-Lankwitz. Auch an diese Zeit und die dort gesammelten Erfahrungen denkt sie heute gern zurück. Zur eigenen Weiterentwicklung passte 1990 jedoch am besten die nach der Pensionierung von Rosemarie Giehr vakante Stelle als Leiterin der Musikbibliothek der Stadtbibliothek Neukölln (Helene-Nathan-Bibliothek), die Herda bis zu ihrem Ruhestand ausfüllte.

Gisela Herda hat mit großem Einsatz und Durchhaltevermögen in diesem schwierigen Berliner Bezirk mit vielen sozialen Brennpunkten und zahlreichen Migranten eine der wichtigsten Öffentlichen Musikbibliotheken Berlins geleitet. Manche Hindernisse lagen dabei in der eigenen Institution. Welche Musikbibliothekarin in einer Universalbibliothek, vorzugsweise einer Öffentlichen Bibliothek, kennt sie nicht, die Befindlichkeiten, die manchmal diffusen oder latenten Vorwürfe aus dem Kreis der Vorgesetzten und Kollegen, die sich gegen die Musikbibliothekare richten, obwohl zumeist weniger die Person als die komplizierte Materie von Noten und Tonträgern gemeint ist. So musste sich Gisela Herda immer wieder gegen Pläne zur Wehr setzen, die der Musikbibliothek geschadet hätten, beispielsweise als man bei der Umstellung auf die RFID-Technologie (Radio Frequency Identification) die Noten zunächst nicht für umarbeitungswürdig hielt. Gegen diese Strömungen halfen immer wieder eine schützende Hand aus dem Kulturredamt und gute Kontakte zum Landesmusikrat – oder ein guter Einblick in die Berliner Bezirkspolitik: Unermüdlich besuchte Gisela Herda in ihrer Freizeit Diskussionen sowie kulturelle Veranstaltungen und baute sich ein vielseitiges Netzwerk auf. Früchte trug dies z. B. in der Kooperation mit der Musikschule Paul Hindemith Neukölln, deren Eleven in der Musikbibliothek konzertierten. Und bestens in dieses Konzept passte die Arbeit im landesweiten Musikschulbeirat, in dem Gisela Herda die Öffentlichen Musikbibliotheken Berlins fast ein Jahrzehnt vertrat.

Der Ausrichtung der Neuköllner Musikbibliothek folgend, hatte Herda konsequent die Bestände hinsichtlich der Populärmusik und Weltmusik weiter ausgebaut, ohne dabei das Repertoire klassischer Musik zu vernachlässigen. Umso passender war das besondere Profil,

das die Neuköllner Musikbibliothek in den Jahren von 2009 bis 2014 bekam, als vom Kulturamt das EU-Projekt „Musik der Kulturen“ aufgelegt wurde. Mit gesonderten Fördermitteln sollten die vielfältigen Musik-Kulturen im Bezirk sichtbar gemacht und die Kraft der Musik als interkulturelles und völkerverbindendes Element betont werden. Dazu wurde der entsprechende Medienbestand der Musikbibliothek hinsichtlich der Volks- und Populärmusik vieler Länder und Kontinente erweitert und gesondert präsentiert. Bibliotheksnutzer brachten von ihren Reisen Noten mit. Wer hat beispielsweise schon originale Liederbücher aus Syrien in seiner Sammlung? Ein wesentlicher Teil der „Musik der Kulturen“ bestand daneben aus Live-Konzerten, die allesamt gut angenommen wurden. In verschiedenen Projektphasen (es gab aufgrund des Erfolgs mindestens zwei Verlängerungen) traten innerhalb der letzten Jahre zahlreiche Musik-Ensembles mit Musik aus allen Kontinenten in der Neuköllner Musikbibliothek auf. So präsentierten beispielsweise die sechs Sängerinnen des „Ensembles Polýnushka“ russische Volksmusik, „Rachelina & die Maccheronis“ sorgten mit traditionellen Liedern aus Neapel für lebendige Stimmung; weiterhin gab es Auftritte des „Klezmer-Ensembles Harry's Freilach“ oder des „Lotus-Ensembles“ mit originaler vietnamesischer Musik auf landestypischen Instrumenten. Die Neuköllner „Gropies“, ein aus den „Gropiuslerchen“ hervorgegangener Chor, ergänzten diese Konzerte mit einem Weihnachtsprogramm von Chormusik aus aller Welt – um nur einige Highlights zu nennen.

Eine besondere Abrundung des beruflichen Wirkens war für Gisela Herda die kollegiale Wertschätzung im Rahmen der Neuköllner Musikbibliotheksführung während der Berliner AIBM-Tagung im September 2013. Nicht nur die interessanten Bestände und Projektberichte, auch die großzügigen Räumlichkeiten oberhalb des Einkaufszentrums Neukölln Arkaden einschließlich des weiten Blicks über die Berliner Dächer wussten die TagungsteilnehmerInnen zu würdigen.

Mittlerweile ist der multikulturelle Bezirk Neukölln von Kreativen besetzt und äußerst angesagt, also schon fast auf dem Weg zur Gentrifizierung. Die Musikbibliothek ist inzwischen so anerkannt und erwünscht, dass die Bibliotheksleitung sogar die Frage an unsere Kollegin herantrug, ob sie nicht noch ein Jahr länger im Amt bleiben könne. Die Motivation, die Musikbibliothek zu erhalten, ist also zum Glück erkennbar; angesichts großen Drucks beim Personalbudget gehört jedoch noch einiges dazu, diese Absicht mit Taten zu unterfüttern. Drücken wir die Daumen!

Außerdem wünschen wir Gisela Herda Gesundheit und – in angemessener Dosierung – neue interessante Aufgaben und Inhalte für den kommenden Lebensabschnitt!

Susanne Hein

Frankfurt am Main

Klassische Musik aus Irland.

Die grüne Insel als Zeichen der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen RISM und den Jungen Sinfonikern Frankfurt

Klassische Musik und Irland scheinen zunächst wenig miteinander zu tun zu haben. Wie das von der Zentralredaktion des Répertoire International des Sources Musicales (RISM) initiierte Konzert am Vortag des St. Patrick's Day, dem 17. März 2014, aber zeigte, gibt es durchaus musikalische Schätze zu entdecken. Die vor wenigen Jahren wiederentdeckten Stimmen der vermutlich ersten in Irland komponierten Sinfonie gaben Anstoß zu diesem Projekt. Dank der online angebotenen reichhaltigen Datenbank von RISM, der gründlichen Recherche und der zum Teil eigens für dieses Konzert transkribierten Quellen bot sich den Zuhörerinnen und Zuhörern ein interessantes und ausgefallenes Programm.

Als Insel am westlichen Rand Europas konnte Irland nicht von den geografischen und infrastrukturellen Vorteilen Kontinentaleuropas profitieren. Als eher ländlich geprägte Nation mit wenigen urbanen Zentren kamen weitere Nachteile, etwa hinsichtlich der Aufführungsmöglichkeiten, hinzu, sodass viele talentierte Musiker das Land früh verließen, wie etwa der Klavierkomponist und Chopin-Vorläufer John Field, die Opernkomponisten Michael William Balfe und Vincent Wallace. Dennoch hat es in Irland immer Konzertsäle, Theater, Ausbildungsstätten und vieles mehr gegeben. Den vielen irischen Emigranten stehen jedoch zahlreiche europäische Komponisten gegenüber, die nach Irland immigrierten.

Zu diesen gehörte etwa Johann Sigismund Kusser (1660–1727), der im damaligen Pressburg geboren wurde. Er verbrachte einige Jahre in Paris, wo er u. a. Schüler von Jean-Baptiste Lully war. Danach folgten Stationen in Baden-Baden, Ansbach, Braunschweig, Hamburg und Stuttgart, bevor er im Jahr 1707 über London nach Dublin kam. Die ersten Jahre arbeitete er dort als Privatlehrer, dann ab 1711 als *Chappel-Master of Trinity College* und schließlich 1716 als *Chief-Composer* und *Master of the Music attending his Majesties State in Ireland* am Dublin Castle, Sitz des Stellvertreters des englischen Königs in Irland. Der opernerfahrene Kusser schrieb nun als John Sigismond Cousser vor allem Geburtstagsoden für die Mitglieder des englischen Königshauses sowie „Serenatas teatrales“ – szenisch aufgeführte Kantaten in der Art einer Miniatur-Oper. Im Konzert der Jungen Sinfoniker Frankfurt wurden instrumentale Auszüge aus der 1713 entstandenen *Serenata teatrale à 5 for the Peace of Utrecht* vorgestellt. Sie entstand aus Anlass des Friedensvertrags von Utrecht, der den Spanischen Erbfolgekrieg beendete.

Kussers Nachfolger am Dublin Castle war der in London geborene Matthew Dubourg (1703–1767), der diese Position von 1728 bis 1752 innehatte und u. a. die Uraufführung von Händels *Messias* 1742 in Dublin leitete. Neben seinen Erfolgen als Geiger und Konzertmeister schrieb er die noch existierenden handschriftlichen Verzierung-

gen zu den 12 Violinsonaten op. 5 von Arcangelo Corelli. Dubourgs Œuvre umfasst überwiegend Vokalkompositionen und Werke für Violine, die er vor allem für eigene Auftritte schrieb. So vermutlich auch das Konzert für Violine und Streicher in D-Dur, das als undatierte Handschrift in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden überlebt hat und dessen Partitur eigens für die Frankfurter Aufführung hergestellt wurde. Frank Plieninger, Mitglied des Frankfurt Opern- und Museumsorchesters, präsentierte dieses Konzert mit einem melancholischen, runden sowie kraft- und temperamentvollen Geigenklang.

Nach zwei Werken mit Orchester folgten im Konzertprogramm die *Six Canzonetts* für Sopran und Klavier von Timothy Geary (1775–1801). Er ist eines der vielen jung verstorbenen Musikgenies, die auch in Irland zu finden waren. In einem Anfall von Depression soll er im November 1801 aus dem Haus gerannt sein und sich im Kanal ertränkt haben. Geary wurde in Dublin geboren und an der St. Patrick's Kathedrale ausgebildet. Schon in jungen Jahren trat er als Klaviervirtuose und Komponist in Erscheinung. Er schrieb ausschließlich Klaviermusik und Lieder, worunter seine Sammlungen von *Six* (1790) und *Ten Canzonetts* (1795) als überragend gelten. Als ideale Interpretin der *Six Canzonetts* erwies sich Sharon Carty. Als gebürtige Irin und erfolgreiche Opern- und Konzertsängerin begeisterte sie zusammen mit ihrem Klavierbegleiter Jonathan Ware mit ihrem gefühlvollen und facettenreichen Mezzosopran.

Höhepunkt des Konzertabends war die *Grand Symphony* in c-Moll von Paul Alday (ca. 1763–1835) – um 1816 in Dublin entstanden, 1820 uraufgeführt und damit die erste je in Irland geschriebene Sinfonie. Alday stammte aus Südfrankreich und studierte bei Viotti in Paris. Bereits in Frankreich komponierte er Sinfonien und Konzerte, bevor er im Jahr 1804 über Oxford nach Dublin übersiedelte, wo er eine erfolgreiche Karriere als Violinist und Komponist begann. In Dublin war Alday zwischen 1819 und 1828 u. a. Konzertmeister des Orchesters der Anacreontic Society, das seine *Grand Symphony* innerhalb eines Konzertes erstmals aufführte. Bis auf einige Instrumentalstimmen galt die Partitur jahrzehntelang als verschollen, bis sie aus zwei – in den Jahren 2008 und 2010 entdeckten – Quellen rekonstruiert werden konnte. Im April 2013 wurde sie nach knapp 200 Jahren erstmals wieder bei einem wissenschaftlichen Symposium in Dublin aufgeführt. Mit größter Wahrscheinlichkeit war das Konzert der Jungen Sinfoniker Frankfurt unter der Leitung von Bernhard Lingner die deutsche Erstaufführung.

Die Zusammenarbeit zwischen der RISM-Zentralredaktion und den Jungen Sinfonikern besteht schon seit mehreren Jahren, in denen insgesamt sechs Konzerte veranstaltet wurden. Neben dem

Nächstes Konzert der Jungen Sinfoniker Frankfurt:
„Kammerkonzert bei Kerzenschein“ mit Werken von J. S. Bach, C. Ph. E. Bach u. a.

Sonntag, 9.11.2014, 17.00 Uhr
Ev.-Luth. Wartburgkirche
Hartmann-Ibach-Str. 108
60389 Frankfurt

Siehe auch:
www.junge-sinfoniker.de

Jubiläumskonzert im Rahmen des internationalen Kongresses „50 Jahre RISM“ (2002) waren die Schwerpunkte dabei vornehmlich: Werke des 17. und 18. Jahrhunderts am Darmstädter Hof, Kammer- und Orgelmusik aus Tirol, Musik am Hof von Kroměříž sowie Polnische Musik und Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts. Natürlich gilt es noch viele Werke zu entdecken, sodass sich diese Kooperation sicherlich fortsetzen wird.

Kerstin Janitzek

Freiburg

Die „Musik der Vielen“ im Blick.
Die Universität gründet das
Zentrum für Populäre Kultur
und Musik

Die Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg hat das neue Zentrum für Populäre Kultur und Musik (z | p | k | m) eingerichtet. Mit dieser Gründung will die Universität die Bedeutung der Populärkulturforschung für Wissenschaft und Gesellschaft unterstreichen.

Das Zentrum ist aus dem Deutschen Volksliedarchiv hervorgegangen, einer renommierten Forschungs- und Dokumentationseinrichtung Baden-Württembergs. Durch die Integration in die Universität wird das einmalige Profil erhalten, ausgebaut und erweitert. Dadurch bekommt das ehemalige Deutsche Volksliedarchiv die Chance, sich als modernes und interdisziplinär arbeitendes Forschungszentrum zu etablieren und zu vernetzen. Im Fokus der Forschung steht dabei die gesamte Breite und historische Tiefe populärer Musik, von der Frühen Neuzeit mit ihren Liederbüchern und Liedflugschriften über die Musikkultur des 19. Jahrhunderts bis zur Rock- und Popmusik. Dabei werden ökonomische und mediale Fragen ebenso wahrgenommen wie performative: Es geht beispielsweise um Musik im Radio, die Bedeutung von Smartphones oder die neue kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung von Live-Entertainment. Zugleich soll das Zentrum auf wissenschaftstheoretischer Ebene seine Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen und die verschiedenen disziplinären Forschungsmethoden miteinander verbinden und reflektieren. Der Rektor der Freiburger Universität, Prof. Dr. Hans-Jochen Schiewer, betont: „Die Forschungseinrichtung ermöglicht es, neue theoretische Ansätze und empirische Methoden zu entwickeln, um Musik in einem umfassenden und breiten Verständnis als einen integralen Bestandteil populärer Kulturen zu begreifen.“

In den vergangenen Jahren hat sich das Zentrum modernisiert und auf die Integration in die Freiburger Universität umfassend vorbereitet. Dafür war unter anderem ein Umzug in neue helle und großzügige Räume in der Freiburger Innenstadt erforderlich. Die alte Unterbringung im ehemaligen Wohnhaus des Archivgründers John Meier (1864–1953) genügte nicht mehr den konservatorischen und

forscherischen Ansprüchen. Gleichsam als Abschiedsgeschenk für die alte Unterkunft wurde von der Institutsleitung der Denkmalschutzstatus für das Wohnhaus Meiers erreicht – ebenso für die umfassenden historischen Sammlungen des ehemaligen Deutschen Volksliedarchivs.

Ein Teil der Modernisierungsstrategie umfasste die Neuausrichtung der Sammlungen und der Fachbibliothek. So konnte eine musikalische Leihbibliothek aus dem 19. Jahrhundert durch eine großzügige Schenkung erworben werden, ferner wurden 20.000 Singles eines Plattenliebhabers angekauft. Ein zusätzliches Außenmagazin erlaubt es, wertvolle Bestände zum internationalen populären Lied archivgerecht unterzubringen. Seit 2014 befindet sich das „Deutsche Musicalarchiv“ in den Räumen des Instituts, welches Material zum populären Musiktheater sammelt und der Forschung zur Verfügung stellt – vom Plakat über Programmhefte und Libretti bis hin zu CDs und DVDs. Über das Online-Angebot „Historisch-kritisches Liederlexikon“ (www.liederlexikon.de) werden traditionelle und populäre Lieder erschlossen, über das „Songlexikon“ (www.songlexikon.de) wird der schier unerschöpfliche Bereich gegenwärtiger Pop- und Rockmusik zugänglich gemacht.

Die traditionsreiche Fachbibliothek des Zentrums für Populäre Kultur und Musik wird derzeit reorganisiert. Ziel ist es, durch eine



Das Zentrum für Populäre Kultur und Musik

Zentrum für Populäre Kultur
und Musik
Rosastraße 17-19
79098 Freiburg
(Nähe Hauptbahnhof)
www.zpkm.uni-freiburg.de

www.songlexikon.de
www.liederlexikon.de
[www.deutsches-
musicalarchiv.de](http://www.deutsches-musicalarchiv.de)

neue Präsentation und gezielte Neuerwerbungen die Bibliothek für WissenschaftlerInnen und Studierende attraktiv zu halten. Durch das Engagement der Bibliothekarin Patricia Huber haben sich seit dem letzten Jahr das Erscheinungsbild, die Erreichbarkeit und die Benutzerfreundlichkeit der Bibliothek weiter verbessert. Systematische Erweiterungen betreffen vor allem die Bereiche Musik und Medien, Kulturwissenschaft sowie die Anschaffung von Fachliteratur zur Pop- und Rockmusik. Titel finden sich auch zu den Gebieten Musikrecht oder Musikwirtschaft. In den genannten Bereichen hat das Zentrum den Ehrgeiz, zu einer der führenden Fachbibliotheken aufzusteigen. Entsprechend wurde die gesamte Erwerbspolitik umgestellt und fachlich erweitert, auch im Bereich der Zeitschriften. Ein Drittmittelprojekt zur Digitalisierung von Liedflugschriften (zusammen mit der Staatsbibliothek zu Berlin und der Österreichischen Nationalbibliothek) zeigt umgekehrt, dass der „traditionelle“ Bereich der Bibliothek keinesfalls vernachlässigt wird, sondern im Gegenteil neue Aufmerksamkeit erfährt. Dies gilt – allerdings eher in forschersicher denn in bibliothekarischer Perspektive – ebenso für den Bestand zum Ersten Weltkrieg. Das einhundertjährige Jubiläum des ehemaligen Deutschen Volksliedarchivs bot hinreichend Gelegenheit, über den Zusammenhang zwischen nationalkonservativ und kulturkritisch grundierter Volkslied-Sammeltätigkeit und Weltkriegspropaganda nachzudenken.

Eine weitere Neuerung betrifft die Einbindung des Zentrums in die universitäre Lehre: Das frühere Deutsche Volksliedarchiv wurde – bezeichnenderweise im Zusammenhang mit der Einwerbung von Mitteln für ein „Internationales Popmusikarchiv“ – von der Deutschen Forschungsgemeinschaft als „herausragende Forschungsbibliothek“ qualifiziert. Durch das Studienmodul „Populäre Kultur und Musik“ im Fach Medienkulturwissenschaft fließt nun das Knowhow der Lehrenden an die Studierenden zurück: Aus der Forschungsbibliothek wird eine Lehrbibliothek, die sich wachsender Benutzerzahlen erfreut. Hier führt die innere und äußere Modernisierung des Zentrums zu schönen Ergebnissen, nämlich junge Menschen für Fragen der Populärmusikforschung zu interessieren.

Geblichen ist das Eine: John Meier hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Idee, sich der „Musik der Vielen“ zuzuwenden, wenn auch eingeschränkt auf die Gattung des Volksliedes. Das neue Zentrum setzt diese Tradition im 21. Jahrhundert fort: mit einer erweiterten Materialbasis und neuen Methoden, die Bereiche Sammlung, Forschung und Lehre miteinander verschränkend.

Michael Fischer

Hamburg und Lübeck

Norddeutschland feiert C. P. E. Bachs 300. Geburtstag mit Ausstellungen

„Für Kenner und Liebhaber – Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg“ war der Titel einer Ausstellung zu Carl Philipp Emanuel Bachs Wirken in Hamburg, die in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky vom 11. März bis 27. April 2014 stattfand. In der von Dr. Jürgen Neubacher konzipierten Ausstellung wurde den Besuchern ein detailliertes Bild des Hamburger Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermittelt. Von 1768 bis zu seinem Tod am 14. Dezember 1788 war C. P. E. Bach städtischer Kantor und Musikdirektor der Haupt- und Nebenkirchen in Hamburg, ein kurz nach der Reformation geschaffenes Amt, das unmittelbar vor Bach fast fünfzig Jahre lang von seinem Patenonkel Georg Philipp Telemann geführt worden war. Aber auch als Komponist, Konzertveranstalter und Interpret eigener Werke setzte C. P. E. Bach in der Hansestadt starke Akzente.

Gezeigt wurden – neben Dokumenten zu Bachs kirchenmusikalischer Tätigkeit – speziell für Hamburger Anlässe komponierte Fest- und Gelegenheitsmusiken (z. B. die Bürgerkapitänsmusiken, die Musik am Dankfest zur Fertigstellung des Michaeliskirchturms, Trauermusiken für Bürgermeister, Predigereinführungsmusiken usw.) sowie weitere in Hamburg entstandene Kompositionen (wie große Oratorien oder das doppelchörige „Heilig“), bei denen Bach teilweise als Selbstverleger tätig war. Ein besonderes Augenmerk legte die Ausstellung auf die Kompositionsmanuskripte des Vaters, die sich in C. P. E. Bachs Besitz befanden. Sie machten Hamburg zu einem Ausgangspunkt für die beginnende Rezeption der Werke Johann Sebastian Bachs im späten 18. Jahrhundert. Darüber hinaus ging es um Dichter und Gelehrte (wie Klopstock, Gerstenberg, Voß, Sturm und Ebeling), mit denen Bach in Hamburg Umgang pflegte, sowie um die Rezeption Bachs durch Schüler und Anhänger in Hamburg und seine Rezeptionsgeschichte bis zu Johannes Brahms. Neben Dokumenten aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek wurden auch Leihgaben anderer Hamburger und auswärtiger Einrichtungen präsentiert, darunter mehrere Bach-Autographe, Abschriften von Bachs Hamburger Kopisten sowie zahlreiche Erstdrucke. Bei der Vernissage wurde im Rahmen eines Konzertes ein Ausschnitt aus einer Hamburger Bürgerkapitänsmusik dargeboten.

Die Leserinnen und Leser der Bibliothek der Hansestadt Lübeck konnten vom 7. bis 27. März 2014 eine Ausstellung besichtigen, die Ergebnisse eines fächerübergreifenden Schulprojektes zu den Themen „C. P. E. Bach“, „Historischer Absolutismus“ und „Empfindsamkeit in der Musik“ präsentierte. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit der Musikabteilung unter Arndt Schnoor mit einer Schulklasse des nahegelegenen Gymnasiums Katharineum zu Lübeck. Ausgehend von dem in der Stadtbibliothek überlieferten Musikalienbestand der Lübecker Aufführungsgeschichte der Werke



Bachs, /1/ wurde – verbunden mit Forschungsarbeiten der Schüler an den historischen Originalen vor Ort – eine Schau erarbeitet, die einerseits die Musikalien selbst präsentierte und andererseits an ihrem Beispiel Kompositionstechniken und Merkmale des empfindsamen Stils und der Musikästhetik der Zeit aufzeigte. An Klopstocks „Morgengesang am Schöpfungsfeste“ in der Vertonung von C. P. E. Bach konnten stellvertretend zentrale Begriffe der zeitgenössischen Ästhetik demonstriert werden. Verbindungen zur historischen und musikhistorischen Situation der Gesellschaft im Absolutismus wurden mithilfe von Schautafeln und Chroniken hergestellt. Zu sehen waren in der Ausstellung auch künstlerische Ergebnisse der Auseinandersetzung der Schülerinnen und Schüler mit dem – für die Empfindsamkeit wichtigen – Aspekt der Emotionalität: Im Kunstunterricht hatte man ihnen die Aufgabe gestellt, Emotionen möglichst naturnah in Fotogrammen auszudrücken und so eine Brücke von der historischen Empfindsamkeit zu ihrem Gefühlsleben im 21. Jahrhundert zu schlagen. Zur Eröffnung der Ausstellung veranstalteten Schüler ein Konzert mit einer Klaviersonate und einer Motette Bachs und präsentierten damit ein gelungenes Zusammenspiel von Historie, Theorie und Musikpraxis.

Torsten Senkbeil

1 Etwa Erstdrucke, handschriftliche Abschriften, Partituren, Chor- und Orchesterstimmen, aus denen z. T. schon zu Lebzeiten Bachs in den 1780er-Jahren in der Marienkirche zu Lübeck musiziert worden ist, oder die Bearbeitung der Komposition „Heilig“ für die Aufführung an den beiden Organen der Lübecker Jakobikirche.

Leipzig

„MusikLEBEN in der DDR – Zwischen Ideologie und Wirklichkeit“ (Symposium vom 28. bis 29. Mai 2014)

Das Symposium „MusikLEBEN in der DDR“ wurde im vergangenen Mai an den musikwissenschaftlichen Instituten der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (HMT) und der Universität Leipzig abgehalten. Organisiert wurde die Tagung von den Studierenden Felicitas Freieck, Ruoyo Lin, Eva-Maria Meinhardt und Stephan Ziegert (HMT) sowie von Felix Dietze und Aiko Herrmann (Universität Leipzig). Beiträge lieferten in erster Linie Studierende, Promovierende und Dozierende der Musikwissenschaft, die einen breiten Einblick in die aktuelle musikwissenschaftliche Forschung zum Musikleben in der DDR gaben. Musikalische Vorträge von Studierenden und Dozierenden der HMT untermalten das Programm.

Das Symposium wurde am Freitag, 28. Mai, im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig von den OrganisatorInnen eröffnet. Anschließend präsentierten Aiko Herrmann und Felix Dietze (Leipzig) ein Publikations-Projekt von Studierenden der Musikwissenschaft der Universität. Bei diesem Projekt sollen innerhalb der

nächsten Jahre Interviews mit KomponistInnen veröffentlicht werden, welche den Großteil ihres Lebens in der DDR verbracht haben. Die Interviews sind in den vergangenen Jahren am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig entstanden. Anlass dafür war eine von Prof. Bernd Franke (Leipzig) initiierte Seminar-Reihe „Musik der Gegenwart – Komponieren in der DDR“.

Der erste Vortrag der Tagung widmete sich der ‚DDR-Komponistin‘ Ruth Zechlin. Nicole Waitz (Leipzig) zeigte an diesem Beispiel ein widersprüchliches Frauenbild in der DDR auf. Sie machte auf die bisher mangelhafte Gender-Forschung im Rahmen der Beschäftigung mit der DDR-Musikgeschichte aufmerksam und schlug mögliche neue Ansätze vor. Es folgte ein Beitrag von Felix Dietze (Leipzig), der Probleme der DDR-Musikforschung darlegte. Dietze erläuterte, wie wichtig die Zusammenhänge zwischen politischen Ereignissen, Rezensionen, Werkentstehungen, wie auch die Einschätzung einzelner Persönlichkeiten für die Betrachtung von Musik ist. Diese sind allerdings vor allem für jüngere MusikwissenschaftlerInnen heute schwer nachzuvollziehen. Der Referent sprach sich deshalb für eine vermehrte Auseinandersetzung mit den ZeitzeugInnen aus. Julia Kneppel (Leipzig) und Sjur Haga Bringeland (Bergen, Norwegen/Leipzig) widmeten sich dem Dresdner Komponisten Manfred Weiss. Sie fassten seine Biografie zusammen und illustrierten seine Schaffensperioden mithilfe einiger Werkbeispiele. Dabei wurde deutlich, dass Weiss als bekennender Christ in der DDR einem besonderen Spannungsfeld ausgesetzt war, was sich auch in seiner Musik widerspiegelt. Aiko Herrmann (Leipzig) stellte die Leipziger „Gruppe Neue Musik ‚Hanns Eisler‘“ vor, eine der wichtigsten Institutionen zur Auf- und Verbreitung Neuer Musik aus der DDR und dem Ausland. Schließlich spielte Julia Mehlman (Leipzig) auf dem Akkordeon drei Sätze aus den *Episoden* von Gerhard Tittel.

Am Nachmittag wurden die Musikverlage der DDR näher betrachtet. Thekla Kluttig (Leipzig) fasste die Geschichte der wichtigen Verlage VEB Peters und VEB Deutscher Verlag für Musik zusammen und verwies auf den Bestand von DDR-Musikverlagen des Sächsischen Staatsarchivs – Staatsarchiv Leipzig, der bisher in der Forschung noch zu wenig Beachtung gefunden hat. Danach schilderte Christoph Hust (Leipzig) die Geschichte des Musikverlages Breitkopf & Härtel nach 1945. Dieser steht exemplarisch für viele Leipziger Musikverlage, die nach dem Zweiten Weltkrieg ein ‚Doppelleben‘ in der BRD und der DDR führten.

Den zweiten Tag des Symposiums (Samstag, 29. Mai) eröffnete Bernd Fröde (Rostock) in der HMT mit einem Referat über den Musikunterricht in der DDR. Dieser veränderte sich zwar im Laufe der Zeit, war jedoch stets dem Zweck der ‚politischen Bildung‘ unterworfen. Jonathan Gammert (Mainz) sprach über die Rezeption des musiktheoretischen Konzepts der Harmonik von Sigfrid

Karg-Elert durch dessen Schüler Fritz Reuter und Paul Schenk. Anschließend trug Birgit Polter (Leipzig) auf dem Klavier *Drei Intermezzi* und *Guernica* von Paul Dessau sowie die *Toccata* von Peter Hermann vor.

Der letzte Teil der Tagung beschäftigte sich mit der Popkultur in der DDR. Dabei wurde deutlich, wie wichtig die sogenannten „Westsender“, der Jugendsender DT64 aus Ost-Berlin, der Handel mit Schallplatten aus dem Westen und besonders Kassetten-Rekorder für die Verbreitung von ‚westlicher‘ Musik in der DDR gewesen sind. Felicitas Förster (Leipzig) referierte über die „Bluesbewegung in der DDR“. Daran schloss sich ein Vortrag des Medienkünstlers Thomas Janitzky (Leipzig) an. Er präsentierte das multimediale Projekt „Ich-AG Geige“, das als eine Art Revival der DDR-Band „AG.Geige“ inszeniert wird. Dabei wird versucht, den „subversiven Geist“ der Band in die heutige Zeit zu übertragen, indem die Musik, die Kostüme und die Inszenierung überarbeitet werden. Mit Hilfe von Sergej Klang (Leipzig) – ebenfalls Mitglied von „Ich-AG Geige“ – stellte Janitzky elektronische Musik aus der Untergrundszene der DDR vor. Das Symposium wurde mit einem musikalischen Beitrag von Studenten des Fachbereichs Jazz/Populärmusik der HMT beendet. Sie brachten – passend zum letzten Block der Tagung – Lieder der ostdeutschen Bands „Renft“, „Feeling B“ und „Engerling“ zu Gehör.

Insgesamt erwiesen sich die vielseitigen Beiträge der Tagung als informativ und durchdacht. Besonders die Kombination von Vorträgen verschiedener (Forschungs-)Generationen war sehr erfrischend und schien den Austausch zwischen Dozierenden, Studierenden und anwesenden ZeitzeugInnen anzuregen.

Linda Escherich

Leipzig

Europas Sound. Die Initiative „Europeana Sounds“ reichert die „Europeana“ mit Ton- und Klangaufnahmen an



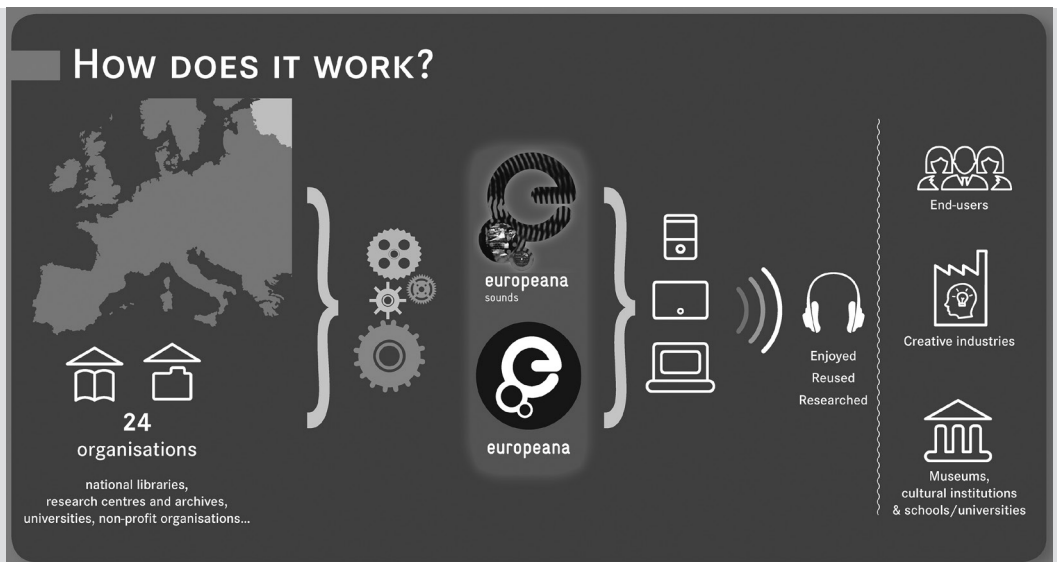
Sechs Jahre ist es her, dass Europas digitales kulturelles Gedächtnis „Europeana“ online gegangen ist. Als politische Reaktion auf die kommerziell organisierte Gedächtnisstruktur des Internets, die getrieben ist von wenigen dominanten Playern der New Economy, wurde die „Europeana“ von der Europäischen Kommission aus der Taufe gehoben. Seitdem kommt sie dem Auftrag nach, Europas Kultur in Text, Bild und Ton online frei verfügbar zu machen.

Unter www.europeana.eu finden sich inzwischen über 33 Millionen digitale Bilder, Texte, Audiofiles und Videos. Aus Nutzerperspektive vielleicht nicht maßgeblich, ist es für das Verständnis der Struktur des Angebotes doch hilfreich zu wissen, dass die Dateien zu den Objekten nicht bei der „Europeana“, sondern bei den insgesamt über 2.000 teilnehmenden Institutionen gehostet werden. „Europeana“ ist also ein Portal, das die systematische Suche nach kulturellen Zeugnissen erlaubt, deren Metadaten anzeigt und dann

auf das digitale Objekt verlinkt. Nur so war und ist es möglich, in einem relativ kurzen Zeitraum ein Projekt dieser Größenordnung zu realisieren.

Die teilnehmenden Institutionen liefern ihre Mediendatensätze über Aggregatoren an die „Europeana“. Die vier großen sektorenspezifischen Aggregatoren sind The European Library, EUscreen, European Film Gateway und Apex (Archives Portal Europe network of excellence). Als Aggregator für den Bereich Musik tritt nunmehr „Europeana Sounds“ hinzu.

In dem Anfang 2014 begonnenen Projekt „Europeana Sounds“ arbeiten 24 europäische Musikbibliotheken und Tonarchive zusammen. Koordiniert wird das Programm durch die British Library. Die Initiative hat zum Ziel, die „Europeana“ von derzeit rund 500.000 Tonaufnahmen auf über eine Million online frei zugängliche Audiodateien anzureichern. Die kreative Nutzung und Wiederverwertung der Aufnahmen wird durch entsprechend konzipierte Nutzungsrechteausweise gefördert. Zielgruppen sind, neben individuellen Nutzerinnen und Nutzern, auch Kulturinstitutionen und die Kreativindustrie.



Die in das Projekt einfließenden Tonaufnahmen der 24 Projektpartner umfassen die gesamte Bandbreite der Ausdrucksformen in Klang und Ton. Dazu gehören Musikstile wie Klassik, Folk und Pop, aber auch Naturklänge, mündliche Erzählungen und Sprachbeispiele. Zusammengenommen reflektiert dies die Vielfalt einer Klangkultur, wie sie seit Beginn der Tonaufzeichnung vor gut 130 Jahren überliefert ist.

An dem Programm beteiligt ist auch das Deutsche Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig. Für die Deutsche

Nationalbibliothek verbinden sich damit drei Hauptinteressen: 1.) ihre Medienbestände zunehmend online zur Nutzung anzubieten, 2.) den Aufbau der „Europeana“ weiter zu unterstützen und sich 3.) als zentrale bundesdeutsche Sammlungseinrichtung für Musik – also nicht ausschließlich für Literatur – öffentlich verstärkt sichtbar zu machen.

Nutzerinnen und Nutzer der Deutschen Nationalbibliothek profitieren schon heute davon, dass die im Deutschen Musikarchiv gesammelten Musikaufnahmen – einschließlich des weit überwiegenden Teils urheberrechtlich geschützter Werke – auf die Server der Deutschen Nationalbibliothek überspielt werden und innerhalb der Lesesäle online zur Verfügung stehen. Digital sind inzwischen über 2 Millionen Musiktitel direkt aus dem Bibliothekskatalog (www.dnb.de) abrufbar, sofern Nutzerinnen und Nutzer auf diese über die Computerarbeitsplätze der Nationalbibliothek zugreifen.

Diese Serviceleistung ist zugleich eine notwendige Maßnahme zur Bestandserhaltung und Langzeitarchivierung von Tonaufnahmen. Insbesondere in der Gruppe digitaler Tonträger lassen sich auch unter bestmöglichen Archivierungsbedingungen, über welche die Deutsche Nationalbibliothek in ihrem jüngsten Leipziger Erweiterungsbau verfügt, Datenverluste nicht vermeiden. Die Verbundstoffe von CDs sind, im Vergleich zum Beispiel zu Vinylplatten oder Schellackplatten, schadensanfälliger bei kurzzeitigen Schwankungen von Lagertemperatur und Luftfeuchte. Die rechtzeitige Sicherung und Überspielung auf digitalen Speichermedien ist unerlässlich.

Mit Blick auf das Anliegen von „Europeana Sounds“, ihren Bestand an Musik und Klängen weltweit frei über das Internet zugänglich zu machen, identifiziert die Deutsche Nationalbibliothek nunmehr jene Werke ihres Bestandes, die dies urheberrechtlich erlauben. Diese Voraussetzung ist erfüllt, wenn die Schöpferin oder der Schöpfer eines Werkes vor 70 oder mehr Jahren verstorben ist. Es ist ein Beitrag von 500 historischen Musikträgern zu „Europeana Sounds“ durch das Deutsche Musikarchiv vorgesehen.

Für die Umsetzung des Projektes „Europeana Sounds“ und die Anreicherung der „Europeana“ sind drei Jahre geplant. Die Projektlaufzeit erstreckt sich bis Anfang 2017. Neben den rechtlichen Klärungsprozessen wird derzeit die Nutzeroberfläche der „Europeana“ zur Recherche und zum Aufruf der Audiofiles optimiert. Für die Präsentation auch urheberrechtlich geschützter Werke müssen zudem europäische Lizenzierungsmodelle geschaffen werden. Anregung hierzu können Lizenzierungsmodelle geben, die unlängst für vergriffene (im Handel nicht mehr erhältliche) Publikationen durch ein neues bundesdeutsches Gesetz geschaffen wurden. Hiernach sind öffentliche Bibliotheken in den Stand gesetzt, digital Bücher und Periodika unter bestimmten Voraussetzungen frei verfügbar zu machen. Eine entsprechende Regelung für den Bereich der Tonträger

würde bedeuten, große ältere Werkgruppen mit den Instrumenten des Internets für breite Nutzergruppen ortsungebunden zugänglich zu machen, vor dem Vergessen zu bewahren und in den lebendigen Prozess kultureller Entwicklungen einzuspielen. Zugleich könnte sich bei wiederauflebendem Interesse an bestimmten Tonaufnahmen ein erneuter Verwertungsansatz für Rechteinhaber ergeben. So könnten Berechtigte, Archive, Bibliotheken und Nutzungsinteressierte gleichermaßen profitieren.

Christian Horn

München

Neue Inhalte in der
Virtuellen Fachbibliothek
Musikwissenschaft und weitere
Ausbaupläne dieses Fachportals

Im Juli 2014 endete die dritte Förderphase der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft (ViFaMusik)./1/ Seit dem Projektstart im Jahr 2005 wurde die ViFaMusik von den drei Projektpartnern Bayerische Staatsbibliothek, Gesellschaft für Musikforschung und Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz mit finanzieller Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) auf- und ausgebaut. Während der dritten Förderphase wurden folgende Arbeitspakete in der ViFaMusik realisiert:

- Alle Jahrgänge der Phonographischen Zeitschrift (1900–1938) wurden digitalisiert und bis einschließlich des Jahrgangs 1921 online bereitgestellt./2/
- Der ViFaMusik-Dokumentenserver wurde eingerichtet und mit ersten born-digital-Dokumenten und Retrodigitalisaten befüllt./3/ Im Juli 2014 konnten über 100 Beiträge aus den Kongressberichten des ICTM-Nationalkomitees/4/ Deutschland über den ViFaMusik-Dokumentenserver bereitgestellt werden./5/
- Die Musikalien der British Library und die Musikalien und Tonträger des Deutschen Musikarchivs (Reihen M und T) wurden als weitere Datenquellen in die ViFaMusik-Suche eingebunden./6/
- Der RISM-OPAC wurde im April 2014 in einer neuen Version freigeschaltet, die u. a. die Musikincipit-Suche über eine Klaviertastatur, die Suche nach Digitalisaten und weitere verbesserte Suchmöglichkeiten enthält./7/
- Die Erschließung von musikwissenschaftlich relevanten Internetressourcen wurde in der ViFaMusik weitergeführt. Der Fachinformationsführer enthält nun ca. 3.000 Internetressourcen,/8/ von denen einige langzeitarchiviert werden mithilfe des vom Bibliotheksverbund Bayern betriebenen LZA-Systems Rosetta./9/

Inzwischen wird die ViFaMusik auch international wahrgenommen, was sich u. a. in dem Review einer US-amerikanischen Musikwissenschafts-Professorin über die ViFaMusik in der Zeitschrift *Nineteenth-Century Music Review* zeigt./10/



Von Anfang 2014 bis Anfang 2017 unterstützt die DFG erneut den Ausbau der ViFaMusik durch die Bewilligung des von der Bayerischen Staatsbibliothek eingereichten Antrages „Fachinformationsdienst (FID) Musikwissenschaft“, der mehrere Arbeitspakete zur Weiterentwicklung der ViFaMusik enthält. Das neue DFG-Förderprogramm „Fachinformationsdienste für die Wissenschaft“ wird die bisher von der DFG geförderten Sondersammelgebiete ablösen. Im Dezember 2013 wurden die ersten 5 FID-Anträge bewilligt, darunter auch der FID Musikwissenschaft. /11/

Die ViFaMusik-Arbeitspakete im FID-Antrag sehen vor, dass die ViFaMusik-Suche durch die Einbindung von weiteren Datenquellen in Richtung eines Europäischen Musikcataloges ausgebaut werden, der ViFaMusik-Dokumentenserver weitere Inhalte und zusätzliche Funktionalitäten erhalten sowie der RISM-OPAC weiterentwickelt werden soll. Eine ausführliche Darstellung der Arbeitspakete im FID Musikwissenschaft ist in der Ausgabe 1/2014 der Zeitschrift Bibliothek Forschung und Praxis zu finden. /12/

Die musikwissenschaftliche Fach-Community ist eng eingebunden in den FID Musikwissenschaft. Dazu dient der im Frühjahr 2014 eingerichtete FID-Beirat, der sich aus diesen Personen zusammensetzt:

- Prof. Dr. Wolfgang Auhagen, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
- Prof. Dr. Thomas Betzwieser, Goethe-Universität Frankfurt
- Dr. Gabriele Buschmeier, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz
- Dr. Thomas Ertelt, Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz, Berlin
- Michael Fernau, Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig
- Prof. Dr. Lars-Christian Koch, Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin
- Prof. Dr. Ulrich Konrad, Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Kristina Richts, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/ Paderborn
- Prof. Dr. Dörte Schmidt, Universität der Künste Berlin
- Prof. Dr. Lothar Schmidt, Philipps-Universität Marburg
- Dr. Wolf-Dieter Seiffert, RISM-Präsident, München
- Dr. Barbara Wiermann, Hochschule für Musik und Theater, Leipzig

Die Kommunikation zwischen dem FID-Projektteam an der Bayerischen Staatsbibliothek und dem FID-Beirat erfolgt über eine Mailingliste, ein Dokumentenaustauschsystem und persönliche Treffen. Das erste Beiratstreffen fand während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 2014 in Greifswald statt.

Jürgen Diet

- 1 www.vifamusik.de
- 2 www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlung&projekt=1386147579
- 3 <https://www.vifamusik.de/dokumentenserver.html>
- 4 ICTM steht für „International Council for Traditional Music“.
- 5 <https://www.vifamusik.de/dokumentenserver/kongressberichte-und-tagungsbaende/kongressberichte.html>
- 6 <https://www.vifamusik.de/metaopac/start.do?View=mus>
- 7 <http://opac.rism.info>
- 8 <https://www.vifamusik.de/literatur/internetressourcen.html>
- 9 <http://vifamusik.wordpress.com/2013/10/01/langzeitarchivierung-von-internetressourcen/>
- 10 Heather Platt: Electronic Resource Review: Virtual Library of Musicology, in: *Nineteenth-Century Music Review* 10 (2013), Cambridge University Press, S. 359–364.
- 11 www.dfg.de/service/presse/pressemitteilungen/2013/pressemitteilung_nr_54
- 12 Jürgen Diet und Reiner Nägele: Der Fachinformationsdienst Musikwissenschaft und die neue Rolle der ViFaMusik, in: *Bibliothek Forschung und Praxis*, Bd. 38, H. 1 (April 2014), <http://dx.doi.org/10.1515/bfp-2014-0004>

Münster

Verschollen geglaubter Roger-Druck von Johann Christian Schickhardts Opus XXI aufgefunden

Johann Christian Schickhardt (oder Schickhard, um 1682–1762) ist hauptsächlich durch seine zahlreichen kammermusikalischen Kompositionen für Flöte und Oboe bekannt, die vielfach im renommierten Amsterdamer Verlagshaus Roger/Le Cène erschienen und in diesen Ausgaben auch überliefert sind. Eine bedauerliche Lücke sowohl in Bezug auf Schickhardts Œuvre als auch auf die Roger-Bibliographie stellte bisher das Fehlen von Schickhardts Opus XXI dar, einer Sammlung von lutherischen Kirchenliedern in der Besetzung für zwei Flöten und Basso continuo. Die Existenz dieses Werks war lediglich über eine Verlagsanzeige vom 1. Oktober 1715 sowie über Nachweise in den Verlagskatalogen von 1716, 1735 und 1744 als *Airs spirituels des Luthériens à deux flûtes et basse* gesichert. Anhand der Verlagsanzeigen sowie der Platten-Nr. 360 konnte das Erscheinungsdatum auf ca. 1715 festgelegt werden (Rudolf Rasch: *The music publishing house of Estienne Roger and Michel-Charles le Cène 1696–1743*, <http://bit.ly/1tlqYh5>).

In einem Konvolut von Notengeschenken ist nun in der Bibliothek der Musikhochschule Münster, die einen eigenen Fachbereich in der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster bildet, die Basso-continuo-Stimme von Schickhardts Opus XXI aufgetaucht (die beiden Oberstimmen fehlen leider). Von der dortigen Bibliothekarin wurde dieser Musikdruck sofort als wertvoll eingestuft und deshalb an die Musiksammlung der Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) Münster abgegeben, die die sach- und fachgerechte Erschließung, Aufbewahrung und Digitalisierung wertvollen Schriftguts besser ermöglichen kann. In der ULB Münster bestätigte sich der unikale Charakter dieses hervorragend erhaltenen Drucks, der neben seiner Einmaligkeit auch durch eine zeitgenössische Provenienz besticht:

Universitäts- und
Landesbibliothek Münster
Musiksammlung
Krummer Timpen 3
48143 Münster
0251/8325521
rosenberger@uni-muenster.de

Anhand des eingeklebten Ex Libris lässt sich dieses Exemplar mit dem Frankfurter Patrizier Wilhelm von Uffenbach (1685–1735) in Verbindung bringen, der 1718 in Leiden studierte und mutmaßlich dort diese Noten erwarb. Die nun bekannte originale Titelfassung von Schickhardts Opus XXI ist im Gegensatz zu den französischsprachigen Angaben in Rogers Verlagskatalogen auf Niederländisch abgefasst (*Luytherse Geestelyke Gesangen voor Twee Fluyten en een Bas Continue*); als Widmungsträger genannt sind der Hamburger Kaufmann Johann Koop und seine Frau Elisabeth geb. Martfeldt, was angesichts des geschätzten Publikationsjahrs 1715 zur Biographie Schickhardts passt, der „von 1711 bis mindestens 1718 [...] in Hamburg gelebt haben [dürfte]“. /1/ Der Titelzusatz *Eerste Deel* legt übrigens nahe, dass zum Zeitpunkt der Publikation mindestens ein weiterer Teil dieser Sammlung geplant oder bereits komponiert war; ob diese Ergänzung jedoch überhaupt erschienen ist, lässt sich anhand der aufgefundenen Stimme nicht ermitteln. Insofern wirft dieser Fund neue, bisher nicht gestellte Fragen zu Schickhardts Werk sowie zu Rogers Verlagsverzeichnis auf, die der Klärung bedürfen.

Die aufgefundene Stimme von Schickhardts Opus XXI wurde in der ULB Münster digitalisiert und steht nun über das Portal „Digitale Sammlungen“ der Öffentlichkeit weltweit zur Verfügung (<http://sammlungen.uni-muenster.de/2412836>).

Burkard Rosenberger

1 Eduard Mutschelknauss: Schickhardt, Johann Christian, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a 2005, Sp. 1324.

Wiesbaden

Die Musikbibliothek in der neuen Mauritius-Mediathek

Im Januar 2014 zogen Stadtbibliothek, Musikbibliothek und Medienzentrum in Wiesbaden unter ein Dach – in die neu gestaltete Mauritius-Mediathek. Die offizielle Eröffnung war am 11. April. Nicht weit entfernt vom ersten Standort der „Volksbücherei“ ist die Musikbibliothek nach gut sechzig Jahren wieder mit der Stadtbibliothek vereint. Das Büro Lengfeld & Wilisch Architekten BDA war für die Konversion der alten, seit gut zwölf Jahren ungenutzten Ladengalerie in eine moderne Mediathek verantwortlich. Die luftig leichte und lichte Struktur der alten Galerie ist teils übernommen, teils umgebaut und somit verbessert, in jedem Fall einladend hell und offen gestaltet.

Auf drei Ebenen, die alle unterschiedliche Grundrisse haben, sind nun untergebracht:

- Ebene 2: Die Literatur samt Lesecafé (mit Kaffeeautomat) und Lesegarten.
- Ebene 1: Die Kinderbibliothek, die Jugendbibliothek und das Medienzentrum, getrennt durch die im Eingangsbereich liegende

- Servicecke, dem ersten Anlaufpunkt, einschließlich Garderoben, Toiletten und der Rückgabe- und Kassenautomaten.
- Ebene 0: Die Sachbuchabteilung sowie die Musikbibliothek, wo sich auch der Lesesaal mit Kopierern und der offene Veranstaltungsbereich befinden.

Begeben wir uns also auf Entdeckungsreise in die neuen Räumlichkeiten der Musikbibliothek auf Ebene 0. Vom Eingangsbereich aus wenden wir uns direkt nach links in Richtung Glasaufzug. Dahinter führt uns eine Treppe in die untere Ebene zur Musikbibliothek (Abb. 1 und 2).



1: Veranstaltungsfläche der Musikbibliothek



2: Notenregale

Der Blick die Treppe hinunter fällt direkt auf unseren alten Bechstein, wo sich auch unsere neue Veranstaltungsfläche befindet (Abb. 1). Rechts ist gleich die weiße Infotheke der Ebene 0, gestaltet wie ein gefaltetes Papier oder Origami (wie übrigens alle Theken im gesamten Haus). Linker Hand geht es in den Sachbuchbereich, doch wir bleiben an der Theke und wenden uns nach rechts. Dort eröffnet sich bereits der Blick auf die vielen Notenregale, alle in weißen Einhausungen (Abb. 2). Die Aufstellung ist ganz akademisch. Als Auflockerung stehen an den Stirnseiten in unregelmäßigen Abständen „Regaltürme“, in denen sich jeweils entweder ein Sitzplatz oder ein OPAC bzw. Internetplatz verstecken. Die Partituren und Klavierauszüge stehen weiter hinten in einem Achteck in Wandregalen. Innerhalb dieses Achtecks sind die CDs und DVDs in unseren altbewährten File-brush-Regalen (Bürstchen-Regale für AV-Medien) untergebracht. Hier befinden sich nicht nur schöne Sitzecken, sondern auch unsere Hör-Lounge mit CD-Playern und dem USB-LP-Player (in unmittelbarer Nähe zu unserem Schallplattenarchiv). Zudem finden unsere Besucher das besondere Highlight der Musikbibliothek: die

Sonic chairs (Abb. 3) – ein großer Wunsch, der in Erfüllung ging! Das körperlich spürbare Klangerlebnis ist ein ganz besonderer Genuss.



3: *Sonic chair*

Wenn wir in einem großen Bogen um die CD-Regale herumgehen, finden wir die Musikbibliothek für Kinder. Eine kleine, aber feine Ecke zum Stöbern für Klein und Groß: Normalerweise liegen hier zwei *Fatboys*. Doch diese wandern oft genug weiter an den Musikfachbüchern vorbei zur „Sitzwelle“ unterhalb der Treppe. Mittlerweile stapeln sich hier alle Sitzsäcke, denn es lässt sich herrlich „lummeln“, wie die vielen Besucher oft genug zeigen. Darauf entspannen sich nicht nur Kinder und Jugendliche. Auch jung und beweglich gebliebene ältere Leserinnen und Leser lassen sich gerne dort nieder. Wir freuen uns, dass sie alle damit in der „Mubi“ gelandet sind. Übrigens sind alle Sachbücher der Gruppe „Sb Musik“ aus der Stadtbibliothek in den Bestand der Musikbibliothek eingegliedert worden.

Im sich anschließenden Lesesaal befinden sich nicht nur die Nachschlagewerke, Gesamtausgaben und Zeitschriften der Musikbibliothek, sondern auch die E-Piano-Kabinen: Wir verfügen über zwei Yamaha Clavinova. Beide werden herrlich oft genutzt. Außerdem gibt es in unserem „intelligenten Schrank“ Laptops mit der Software „Sibelius 7“ auszuleihen – „für hier und heute“, nach dem Stuttgarter Modell.

Für zukünftige Veranstaltungen stehen jetzt ein 16-kanaliges Mischpult samt Beschallung und Beleuchtung sowie Stative und Mikrofone zur Verfügung. Wir sind gespannt auf die ersten Veranstaltungen im Herbst. Den Sound haben wir bereits genießen können bei einem ersten Vortrag unserer Reihe „Jour musical“. Überhaupt ist mit Einführung der RFID (Radio Frequency Identification) die alltägliche Arbeit recht technisch geworden. Ob Selbstverbucher, Rückgabe- oder Kassenautomat – unser Publikum gewöhnt sich allmählich an den selbstständigen Ausleihvorgang.

Die neue Mauritius-Mediathek ist farblich zurückhaltend gestaltet: die Böden dunkelbraun, ein Parkettboden in den oft belauften Hauptwegen, ein extrem strapazierfähiger und weicher Teppichboden

in den Regalbereichen. Die Regale, innen schwarz, sind alle mit weißen Einhausungen versehen, wie es derzeit *en vogue* ist. Farbkleckse bieten nicht nur die Bücher und Medien. In der Musikbibliothek herrscht das Motto der „Frühling“: Hellgrün, grasgrün, dunkelgrün sind die Sitzmöbel oder Verkleidungen in den Regaltürmen. Und die frühlingshaft ersten Farbtupfer bilden dann das Orange der *Sonic chairs* und das Rot des Hockers „Rocky“ von Bretz (Abb. 4). Die Farben erfrischen und lockern auf. So wird die wohnliche, gemütliche Atmosphäre in der untersten Ebene zu einem angenehmen Aufenthaltserlebnis.



4: Hocker „Rocky“

Zum Schluss einige Zahlen und Informationen zum Gesamtprojekt:

- Über 400.000 Medien sind umgezogen,
- allein auf Ebene 0 befinden sich ca. 140.000 Medien,
- Umbau und Einrichtung kosteten ca. 2,9 Mio. Euro,
- 4.500 m² stehen nun 285.000 Einwohnern zur Verfügung!

Die Synergien waren das Ziel: eine gemeinsame Verwaltung, eine neue Verbuchung mit RFID (*MK Sorting*), der Veranstaltungsbereich, der gemeinsam genutzt werden kann, sowie ein dem Medienzentrum zugeordneter Multifunktionsraum.

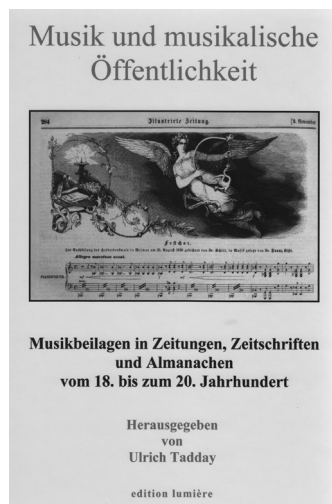
Für die Musikbibliothek und ihre Leserinnen und Leser sind die erweiterten Öffnungszeiten, die denen der Stadtbibliothek angegliedert wurden, ein großes Plus: Statt wöchentlich 24 Stunden kann nun insgesamt 36 Stunden lang im Bestand der Musikbibliothek gestöbert werden, entsprechend dem lang gehegten Wunsch vieler Nutzerinnen und Nutzer neuerdings auch an Samstagen.

Fazit: Die Besucher erwartet ein topmodern ausgestattetes Gebäude in angenehm heller und lichter Raumatmosphäre. Hier stehen noch viele Möglichkeiten offen. So ist z. B. eine engere Zusammenarbeit mit dem Medienzentrum und der Jugendbibliothek geplant. Wir wollen junge Menschen ins Haus holen – und natürlich viel Musik!

Musikbibliothek in der
Mauritius-Mediathek
Hochstättenstr. 6–10
65183 Wiesbaden

Claudia Monien

Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Carl Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.
Hrsg. von Ulrich Tadday.



Bremen: edition lumière 2013
(Presse und Geschichte – Neue Beiträge. Hrsg. von Astrid Blome, Holger Böning und Michael Nagel. 77). 294 S., Abb., Notenbspe., 39.80 EUR.
ISBN 978-3-943245-16-5

Erstaunlich, dass sich die Musikwissenschaft den Musikbeilagen in Almanachen, Zeitungen, Zeitschriften u. Ä. bisher kaum zugewandt hat. Handelt es sich doch, wie der Herausgeber Tadday im Vorwort des „bewusst als Sammel- und Tagungsband angelegt[en, I. A.]“ (S. 8) Buches betont, um einen hochinteressanten Gegenstand. Er spiegelt immerhin 300 Jahre bislang kaum beachtete musikalische Alltagskultur wider! Umso verdienstvoller ist es, dass Ulrich Tadday, Professor für historische Musikwissenschaft an der Universität Bremen, als Herausgeber der vorliegenden Veröffentlichung das Interesse auf dieses zu lange übersehene Thema lenkt. Es handelt sich um Vorträge, die auf einem Symposium zu diesem Sujet 2010 in Bremen gehalten wurden, ergänzt um zwei weitere Beiträge. Zu Beginn wird Grundsätzliches erörtert. Otto Biba setzt sich mit „Anliegen, Charakter und Aufgaben“ (S. 11) der Musikbeilagen auseinander. Gefragt wird nach den Beweggründen und programmatischen Erwägungen, die die Komponisten zur Mitarbeit in literarischen, besonders aber in musikalischen Zeitschriften, in Almanachen, Taschenbüchern u. ä. veranlasst haben. Mit ihren *Liedern*, kleinen *Clavierstücken* und seltenen größeren Instrumentalkompositionen wollten sie den Geschmack und die Sitten bilden, den Charakter erziehen, aber auch mit dem musikalisch Neuesten und Aktuellsten bekannt machen. Dass die Musikbeilagen wesentlich zur „Entstehung einer Musikpublizistik in Deutschland“ (S. 35) um 1700 beigetragen haben, legt Holger Böning schlüssig dar. Ob Mattheson, Telemann und andere Komponisten oder Herausgeber von Zeitschriften u. Ä., sie alle wollten mit den Musikbeilagen musikalisch aufklären, wollten das kritische Bewusstsein schärfen und zur sittlichen Bildung beitragen. Auch Laurenz Lütteken betrachtet „die Musikbeilage in den deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts“ unter dem Gesichtspunkt „Aufklärung und Critic“ (S. 67). Hierfür hat er alle 317 Zeitschriften ausgewertet, die im 18. Jahrhundert im nord- und mitteldeutschen Raum erschienen sind. Sie enthalten 639 Musikbeilagen, vor allem kleine *Clavierstücke* und *Lieder*, und spiegeln die musikästhetischen Debatten wider, die um 1750 die Gemüter bewegten. Am Ende des 18. Jahrhunderts stand dann eher die Unterhaltung im Vordergrund.

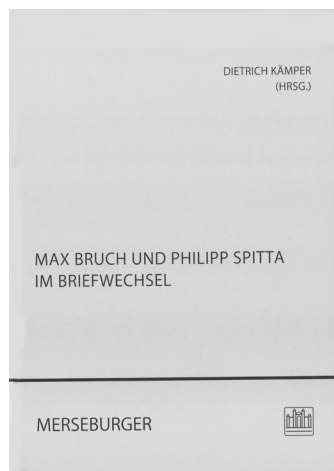
Hochinteressant dann der Beitrag von Hans-Günter Ottenberg über „Das ‚Originalgenie‘ Carl Philipp Emanuel Bach als Almanachbeiträge“ (S. 85). Untersucht werden die Funktion der Beilagen und ihre soziokulturelle Wirkung, die bevorzugten Gestaltungsweisen und die Verbindung zu den unterschiedlichen literarischen Strömungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In ihrem Beitrag über „Beethovens Lieder in Zeitschriften und Almanachen des 19. Jahrhunderts“ (S. 143) befragt Ilona Magaj die Musikbeilagen nicht nur

unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten, sondern beschäftigt sich auch mit den Distributionsmechanismen der Verlage sowie mit der Rolle der Beilagen innerhalb der Geselligkeitskultur. In ihrer Zusammenfassung beschränkt sich Magaj leider auf grobe Allgemeinplätze, wenn sie schreibt, „dass das Besondere [von, I. A.] Beethovens Liedbeilagen in ihrem ideellen und künstlerischen Wert besteht“ und dass er „seine eigenen ästhetische[n] Prinzipien“ vertrat (S. 165). Ja, welche denn sonst? Johanna Steiner legt in ihrem Aufsatz zu Robert Schumanns *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit* (S. 173) deren Programm, Planung und Hauptanliegen dar, nämlich junge und unbekanntere Komponisten zu fördern. Auch Franz Liszt hat die Musik- und Kunstzeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts mit Beilagen ‚beliefert‘. Wolfgang Seibold konnte mehr als 20 Kompositionen ausfindig machen, die er kurz vorstellt. Anhand von fünf Liedern für August Lewalds Revue *Europa* stellt Ulrich Tadday fest, dass Richard Wagners Beiträge als „echte Promotions-Produkte“ (S. 210) entstanden sind. Mit ihnen, die sich durchaus „noch innerhalb der Grenzen der traditionellen Liedästhetik ihrer Zeit“ bewegen, stößt er „an die Grenzen der Werkästhetik und erweitert sie zugleich“ (S. 219). Mit Eduard Künneke und seinem umfangreichen Nachlass, der in Sabine Müllers Beitrag „Banales Alltagsverlangen? Musikbeiträge als Markenzeichen“ (S. 255) im Mittelpunkt steht, wird ein kräftiger Punkt hinter die spannende Auseinandersetzung mit dem „bisher unerforschten Sujet“ (S. 255) gesetzt. Erstaunlich, dass die Musikbeilage auch noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Zeitungen und Zeitschriften eine Rolle gespielt hat. Ihr vorrangiger Zweck ist allerdings jetzt das gemeinschaftliche Musizieren. Dafür mussten E- und U-Musik zusammengeführt werden. *Musik für Alle* ist dann auch der bezeichnende Titel einer Zeitschrift, in der Musikbeilagen von Mozart bis Franz Léhar veröffentlicht wurden. Im Vordergrund stehen die Befriedigung des Vergnügensbedürfnisses der Leser und der kommerzielle Erfolg der jeweiligen Zeitschrift.

Neben sehr vielen gut dokumentierten Abbildungen und umfangreichen Anmerkungen resp. Literaturhinweisen enthält die vorliegende Publikation im Anhang englischsprachige Abstracts von den einzelnen Aufsätzen sowie Kurz-Biographien der Autoren und ein Register. Es ist zu wünschen, dass die hier veröffentlichten Beiträge ermutigen, sich weiter mit dem so spannenden Thema zu beschäftigen. Denn, so hat Otto Biba es angemahnt: „Es geht nicht an, dass Musikbeilagen weiterhin terra incognita bleiben.“

Ingeborg Allihn

Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel.
Hrsg. von Dietrich Kämper.



Kassel: Merseburger 2013
(Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 175). 389 S., geb., 59.00 EUR
ISBN 978-3-87537-336-3

Eine wichtige, einen unterschätzten Teilaspekt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts dokumentarisch beleuchtende Publikation ist hier anzuzeigen, die breites Interesse verdient. Nicht nur, dass die beiden seit ihrer ersten Bekanntschaft in Sondershausen lebenslanglich (nur durch ein relativ kurzzeitiges Zerwürfnis unterbrochen) miteinander korrespondierenden Männer das gemeinsame Schicksal tragen, heute nur noch durch ein einziges ihrer Werke bekannt zu sein (Bruch durch „sein“, resp. das erste seiner drei Violinkonzerte, Spitta durch seine monumentale Bach-Biografie), sondern auch der Umstand, dass eher Brahms als Bruch mit Spitta in Verbindung gebracht wird, schafft eine benachteiligte Ausgangsposition für diese Publikation. Sie selbst aber kann diese Vorurteile bestens beseitigen helfen. Denn es tut sich hier vor allem für die Rezeption Bruchs ein ganz neuer Horizont dadurch auf, dass ein Großteil des Schaffensprozesses von heutzutage weitgehend unbekanntem Werken offengelegt und von renommierter Seite, der eines befreundeten Musikhistorikers, kommentiert wird. Was Bruch über sich und Spitta über ihn zu sagen hatte, ist in diesem Briefwechsel ausführlich, kompetent und authentisch ausgebreitet. Auch was Bruch und Spitta über andere komponierende Zeitgenossen, wie Brahms, Herzogenberg oder Wagner Positives oder Abwehrendes geäußert haben, ist hier unmissverständlich (und teilweise unter dem Siegel der Verschwiegenheit) mitgeteilt.

Die Gewichte verschieben sich gewaltig zugunsten selten bis gar nicht zu hörender Werke Bruchs, d. h. in die Richtung seiner Opern(pläne) und Oratorien, auch seiner Sinfonien und weiterer Solokonzerte, die bis heute vor allem von den Werken Brahms' und Wagners verdrängt worden sind, obwohl sie sich damals eine Zeit lang bei einem Teil des Publikums größter Beliebtheit erfreuen konnten. Hier wurde das Bessere oder Wirkungsvollere zum Feind des Guten. Dass Bruch gut und anrührend komponierte, geht auch aus der lebenswürdigen Ernsthaftigkeit hervor, mit der er sich über seine Werke brieflich äußert. Sie gelten heute als sentimental oder pathetisch und zu sehr an den Zeitgeist des nachmärzlichen und wilhelminischen Deutschland gebunden. Der beste Effekt dieser Briefedition könnte aber sein, dass man Lust bekäme, einige der besprochenen Kompositionen, wie die 2. Sinfonie oder das 3. Violinkonzert, sowie die Oper *Hermione* (nach Shakespeares *Wintermärchen*) oder die fragmentarische Messe (Kyrie, Sanctus und Agnus Dei) und das *Moses-Oratorium* einmal wirklich (erstmal oder wieder) anzuhören, wenn sie denn gespielt würden oder eingespielt worden wären. Ähnlich wie Mendelssohn wird Bruch noch heute im angelsächsischen Bereich mehr gespielt als in Deutschland; hier nicht vorhandene Briefe Bruchs aus England und Amerika könnten erklären, warum das so ist. Bruch hatte wegen seines starren Festhaltens an romantischen Konventionen bis in die 1920er-Jahre hinein ein ähnliches

Schicksal wie Saint-Saëns in Frankreich (wenngleich schlimmer), nur dass Saint-Saëns ebenfalls im Stil über Jahrzehnte unveränderte Musik einfallsreicher und lebendiger war und von jeder Generation neu entdeckt und erneut geliebt wurde.

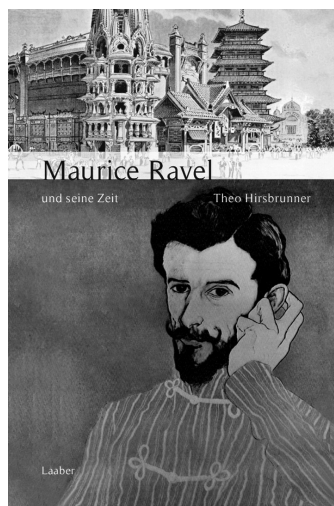
Lesefreundlich sind die zahlreichen und instruktiven Annotationen der Briefe auf der jeweiligen Seite als Fußnoten abgedruckt. Sie verraten eine intime, vom Herausgeber als renommiertem Kölner Bruch-Forscher über Jahrzehnte erworbene Kenntnis der Verhältnisse und Personen (bis zum letzten Orchesterdiener) in mehreren deutschen Städten, in denen Bruch und Spitta wirkten. Ihre Qualität lässt nichts zu wünschen übrig. Direkte Fehler, die hier berichtigt werden müssten, konnten zwar vereinzelt, z. B. in der Schreibung von Jahreszahlen, aufgefunden werden, können aber auch von jedem verständigen Leser selbst korrigiert werden. Der schöne Buchstabe „ß“ ist selbst an den Stellen, welche die neue Rechtschreibung noch für ihn übrig gelassen hat (hinter langen Vokalen und hinter Um- und Doppellauten) vom Herausgeber oder Verlag in das unschöne „ss“ verwandelt worden (wie bei „... liessen in Bruch den Plan reifen, eine grössere ...“, S. XXX der Einleitung).

In der Sache des gegen beide Briefschreiber vom Herausgeber in seiner Einleitung erhobenen Antisemitismus-Vorwurfs (S. XXXVII) wäre mehr zu differenzieren. Es ist durchaus zweifelhaft, ob man den von Treitschke 1879 entfachten sogenannten „Judenstreit“ als antisemitisch im Sinne der gleichzeitig entstehenden, rassistisch begründeten, von Wilhelm Marr ins Leben gerufenen Richtung einer generellen und eliminatorischen Judenfeindschaft betrachten kann. Treitschke und seinen nationalliberalen Anhängern (soweit sie nicht gerade selbst Juden waren), also auch Bruch und Spitta (letzterer als Mitunterzeichner einer sogenannten „Judenpetition“ gegen das „Überhandnehmen des Judentums in der deutschen Kultur“), ging es um eine deutsch-christliche kulturelle Gegnerschaft zur jüdischen Religion und Kultur, die von den in Deutschland lebenden Juden durch Taufe und Akkulturation restlos preisgegeben werden sollten. Im Falle von Bruch ist selbst diese Haltung, auch und gerade aus dem vorliegenden Brief an Spitta (vom 13.2.1880, S. 155), nicht nachzuweisen, denn ihm war ja gerade das „viele Generalisieren [Treitschkes, P. S.] etwas unheimlich“ (obwohl er an Treitschkes Artikeln „Vieles sehr richtig“ fand), und er setzte Hoffnungen auf „Selbsterkenntnis“ eines wahrscheinlich von ihm so bezeichneten „besseren Teils der Juden“. Darüber hinaus hat er durch seine Vertonung des *Kol Nidre* und Übernahme anderer hebräischer Motive in seine Musik das Recht der zerstreuten Juden auf ihre eigene Kultur im jeweiligen Land betont, ja sogar Entlehnungen jüdischer Kulturelemente für seine als typisch deutsch empfundene Musik für möglich und gut erachtet. Der Kulturprotestantismus, dem Bruch und Spitta zuzurechnen sind, wollte allgemein durchsetzen, dass in Kunst und Wissenschaft nicht nach

Religionszugehörigkeit und politischer Gesinnung, sondern auch bei Juden, Katholiken und Sozialdemokraten allein nach künstlerischer und wissenschaftlicher Leistung gefragt würde. Dass Bruch, wie er in Briefen an Spitta mitteilt, sich von Juden, Katholiken und Sozialdemokraten schlecht und intrigant behandelt fühlte, mag seine Abneigung gegen einen Teil dieser gesellschaftlichen Gruppen hervorgerufen und subjektiv begründet haben, trotzdem hütete er sich vor überzogenem Generalisieren in antisemitischer Richtung.

Peter Sühling

Theo Hirsbrunner Maurice Ravel und seine Zeit.



2., erw. u. überarb. Aufl.,
Laaber: Laaber 2014 (Große
Komponisten und ihre Zeit).
351 S., Abb., Notenbsp., geb.,
34.80 EUR
ISBN 978-3-89007-253-1

Die Veröffentlichungen der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags begannen 1981 und gehören zu den wichtigsten und meistbenutzten Komponisten-Monografien der letzten dreißig Jahre. Von insgesamt 37 Veröffentlichungen erschien als jüngster Band im Jahr 2013 *Hans Werner Henze und seine Zeit*, herausgegeben von Norbert Abels und Elisabeth Schmierer. Im selben Jahr kam Wulf Konolds Mendelssohn-Monografie bereits in der dritten Auflage heraus.

Maurice Ravel und seine Zeit von Theo Hirsbrunner (1931–2010) wird 2014 als „zweite, erweiterte und überarbeitete Auflage“ angepriesen, ist aber streng genommen innerhalb der Reihe *Große Komponisten* eine Erstauflage, erschien doch die Monografie ursprünglich 1989 nicht hier, sondern selbstständig als *Maurice Ravel. Sein Leben, sein Werk* im Laaber-Verlag. In der Form entsprach das Buch jedoch schon ganz dem Konzept der Reihe. Als einzige „Erweiterung“ ist die neu von Claudia Kolodziej verfasste reihenimmanente „Chronik“ hinzugekommen.

Das Wiedersehen mit Hirsbrunners essayhaftem Text macht zunächst Freude, gelingt es dem Autor doch, mit Leichtigkeit und in beeindruckender Breite Kunst-, Literatur- und Kompositionsgeschichte miteinander zu verbinden.^{1/} Formal ist die Neuauflage jedoch in vielerlei Hinsicht irritierend. So enthält sie ein Vorwort Hirsbrunners zur zweiten Auflage 2014, obwohl dieser bereits am 6. November 2010 verstorben war – was an keiner Stelle erwähnt wird. Irritierend ist weiter, dass die Auswahlbibliografie nicht um das Dutzend inzwischen erschienener Monografien und Sammelbände erweitert wurde. Auch die alte Rechtschreibung wurde beibehalten. Sehr zum Nachteil geriet schließlich der Nachdruck, minderwertig in Papier- und Bildqualität.

Diese Mängel vermögen aber den Genuss nicht zu schmälern, den die Lektüre bereitet. Der dreiteilige Aufbau nach „Leben“, „Porträtskizzen“ und „Blicken auf das Werk“ entspricht der verbreiteten Anordnung der chronologischen Lebensbeschreibung, gefolgt von Kompositionsanalysen. Methodologisch als zukunftsweisend

erweist sich das Mittelkapitel „Porträtskizzen“ mit einzelnen systematischen Fragestellungen.

Im ersten Kapitel „Leben“, einer Einführung in die Kompositions- und Kulturgeschichte um 1900, bezieht Hirsbrunner seine Fakten und Hinweise zu einem großen Teil aus Maurice Marnats Biografie *Maurice Ravel* (1986), zu einem kleineren aus der Biografie *Ravel. Man and musician* von Arbie Orenstein (1975). Eine Forschungsgeschichte zu Ravel scheint es für ihn nicht gegeben zu haben, ebenso wenig eine Rezeptionsgeschichte. So offenbart sich als Kehrseite der intendierten leichten Verständlichkeit eine Theorielosigkeit in historiografischer Hinsicht. Dies entsprach Hirsbrunners Selbstverständnis als Musikschriftsteller, der – kompositorisch gebildet bei Sándor Veress und Wladimir Vogel – stolz darauf war, nie eine Universität besucht zu haben. Doch auch in musiktheoretischer Hinsicht werden die Laien, an die das Buch ausdrücklich gerichtet ist, kurz gehalten, z. B. anlässlich eines allgemeinen Vergleichs zwischen Debussy und Ravel: „So weit über die Musiktheorie, von der noch einmal mit aller Deutlichkeit gesagt werden muß, daß sie für den musikalischen Laien esoterisch bleibt und nicht unbedingt Vertrauen, höchstens Respekt erweckt“ (S. 132). Dennoch, gerade diese Untersuchungen im Mittelkapitel, etwa zu Ravels Traditionszugehörigkeit, zu der Frage, ob er ein „Genie oder ‚nur‘ ein Meister“ gewesen sei, zum Vergleich mit Strawinsky, zu Colette als wichtigster Zeitzeugin und schließlich zu Analogien mit Proust, zeugen von einiger Originalität.

Das dritte Kapitel bestreitet Hirsbrunner als Musiktheorielehrer am Konservatorium schließlich auf ureigenstem Terrain. Es sind „Analyse-Stunden“ auf hohem Niveau, wie er sie wohl auch im Berufsalltag gehalten hat. Der mögliche Vorwurf, dass dabei nur gerade 11 Werke behandelt werden, greift zu kurz, ist eine treffende Auswahl doch allemal sinnvoller als jede halbherzige Vollständigkeit. Zur Sprache kommen die Klavierzyklen *Miroirs* und *Gaspard de la nuit*, die Vokalzyklen *Shéhérazade*, *Histoires naturelles*, *Trois chansons madécasses* und *Don Quichotte à Dulcinée* (bemerkenswert hier die Fehlerquote beim Wort „à“: im Inhaltsverzeichnis mit *accent circonflexe* [„â“], in der Kapitelüberschrift ohne Akzent), daneben die beiden Klavierkonzerte und schließlich die beiden Bühnenwerke. Die berühmtesten Werke, *Pavane pour une infante défunte*, das Ballett *Daphnis et Chloë* und schließlich *Boléro* bleiben ausgespart. Durch alle Analysen zieht sich Hirsbrunners Spezialgebiet, die Musik Pierre Boulez!. Von diesem und dessen Lehrer Olivier Messiaen ausgehend, analysiert er die Musik Ravels und Debussys: Ravel erscheint so als Wegbereiter der Moderne, Traditionsbezüge sind rar. Es entsteht das Bild eines enigmatischen Künstlers, nicht ganz so strahlend wie Debussy zwar, aber immerhin im Stande, „geniale“ Werke wie *Daphnis et Chloë* hervorzubringen (S. 143) – ein Werturteil, das, wie so oft bei Hirsbrunner, unkommentiert bleibt.

Diese Werkanalysen vermögen einen Einblick zu geben in den Theorieunterricht an einem deutschsprachigen Konservatorium in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – ein Forschungsgebiet, das erst in den Kinderschuhen steckt, mangels Interesse teils, vor allem aber auch mangels Quellen. Als solche bietet das Buch der Fachwelt erstklassiges Anschauungsmaterial. Und für die Welt der Musikliebhaber verspricht auch diese zweite Auflage noch auf Jahrzehnte hinaus reiche Anregung.

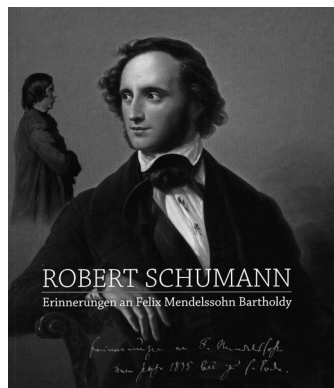
Heinrich Aerni

1 Diese Eigenschaften hatten wohl zu seiner Beliebtheit in der Fachwelt beigetragen – eine Beliebtheit, die sich auch in der Korrespondenz mit namhaften Musikern, Komponisten und Musikwissenschaftlern seiner Zeit spiegelt, enthalten im Hirsbrunner-Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich.

Robert Schumann. Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy.

Hrsg. von Gerd Nauhaus
und Ingrid Bodsch.

Textbearbeitung und
Kommentar von Kristin
R. M. Krahe und
Armin Koch.



Bonn: Verlag Stadtmuseum
Bonn 2012. 148 S., Abb.,
Noten, 15.00 EUR
ISBN 978-3-93187-832-0

Legendär ist sie, die Beziehung zwischen Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, und von nachhaltiger Wirkung, weil nicht rein persönlicher und privater Natur, sondern von durchaus musikgeschichtlicher Bedeutung. Geprägt ist sie seit der ersten flüchtigen Begegnung im Herbst 1834 von gegenseitiger Wertschätzung und Achtung. Bewusst erlebt Schumann Mendelssohn dann im Leipziger Gewandhausaal im August 1835, als dieser dort seinen Posten als Direktor der Gewandhauskonzerte antritt. Kurz darauf siedelt der Dirigent ganz nach Leipzig über, und Schumann ist fortan „Viel mit Mendelssohn zusammen“, wie sein Tagebuch berichtet. „Mendelssohn ist ein Herrlicher, – er kömmt direct vom Himmel; wir haben uns gern, glaub' ich“, schreibt er einem befreundeten Musiker, und notiert schließlich 1841 in sein Tagebuch: „Liebe und Verehrung sind die beiden Gefühle, die, so oft man mit ihm verkehrt, für ihn rege werden.“ Doch ist es in erster Linie eine echte Künstlerfreundschaft, keine wirklich tiefe menschliche, obschon zwischen beiden Familien ein reger Briefwechsel – teilweise recht privaten Inhalts – stattfindet, der im Rahmen der Schumann-Briefedition in vorbildlicher Weise ediert wurde (*Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 1: *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*. Hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln 2009).

Bis zu Mendelssohns frühem Tod im Jahr 1847 bleibt die Verbindung intensiv, begleitet von vielen erfolgreichen Kooperationen und einem fruchtbaren Gedankenaustausch. Mendelssohn dirigiert im Leipziger Gewandhaus die Uraufführungen von Schumanns ersten beiden Sinfonien B-Dur op. 38 (1841) sowie C-Dur op. 61 (1846), und bringt gemeinsam mit der Pianistin Clara Schumann 1843 dessen *Andante und Variationen für zwei Pianoforte* op. 46 zur Uraufführung. Auch im Falle der von Schumann 1839 in Wien quasi

„entdeckten“ *Großen C-Dur-Sinfonie* D 944 Franz Schuberts reagiert Mendelssohn sofort und macht sie der musikalischen Öffentlichkeit zugänglich.

Nicht immer stimmen die beiden überein, sind gelegentlich auch unterschiedlicher Meinung. „Höchste sittliche u. künstlerische Maxime; daher unerbittlich, scheinbar manchmal schroff u. inhuman“ (S. 79), bescheinigt Schumann dem Freund. Ein einziges Mal kommt es durch widrige Umstände zu einer leichten Verstimmung in Zusammenhang mit der Premiere von Schumanns Sinfonie op. 61. Differenziert und im positiven Sinne kritisch stehen sie einander gegenüber, profitieren dabei grundsätzlich voneinander: Schumann als Musikschriftsteller vermag Mendelssohns Kunst populär zu machen und sorgt durch Rezensionen in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* für deren Verbreitung. Mendelssohn gibt Schumann hilfreiche Ratschläge für die Komposition seiner Orchesterwerke. Während sich allerdings Schumanns tiefe Verehrung für den Kollegen durch zahlreiche Belegstellen nachweisen lässt, sind umgekehrt von Mendelssohn kaum Äußerungen über Schumann erhalten. Eine der Ursachen dafür nennt Schumann in seinen *Erinnerungen*: Mendelssohn „hat sich nie ‚Tagebücher‘ oder ähnliches gehalten, wie er mir sagte“ (S. 36).

Kurz nach dem Kennenlernen schreibt Schumann einige Eindrücke und Gedanken über Mendelssohn nieder. Nach dessen Tod nimmt er weitere Notizen vor und versucht, eine systematische Ordnung in seine Aufzeichnungen zu bringen. In diesen letztlich unter dem Titel *Erinnerungen an F. Mendelssohn* zusammengefassten „Materialien“ – so seine eigenhändige Bezeichnung auf der Anfangsseite, von Clara Schumann nach dem Tod ihres Mannes noch mit dem unterstrichenen Vermerk „Wichtig!“ versehen – zeichnet er das Bild eines außerordentlichen Menschen, dessen Aufrichtigkeit und Integrität er immer wieder betont. Schumann hält Mendelssohn zweifellos für den bedeutendsten musikalischen Zeitgenossen.

Mit Teilen des Schumann-Nachlasses aus Familienbesitz gelangten auch diese Materialien in den 1920er-Jahren in das Zwickauer Schumann-Archiv. Deren Sichtung, Auswertung und vor allem Publikation nahm viel Zeit in Anspruch. Die *Erinnerungen* an Mendelssohn wurden zudem während des sogenannten „Dritten Reichs“ mehr oder minder verschwiegen, da der Komponist als Jude verpönt war, mithin jegliches Andenken an ihn – insbesondere natürlich in Zusammenhang mit dem als „urdeutsch“ stilisierten Komponisten Schumann – vernichtet werden sollte. Dem späteren Leiter des Zwickauer Schumann-Hauses Georg Eismann ist es zu verdanken, dass 1947 die *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* in Faksimile und Übertragung publiziert wurden. 1948 folgte eine „durchgesehene und erweiterte“ Auflage. 1980 schließlich erschien im Mendelssohn-Band 14/15 der *Musik-Konzepte* eine leicht revidierte, teilweise

neu kommentierte Wiedergabe des Textes, allerdings offenbar ohne Kooperation mit dem Zwickauer Schumann-Haus.

Auf 148 Seiten präsentieren Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch als Herausgeber eine neue, von Kristin R. M. Krahe und Armin Koch kommentierte Farbfaksimile-Edition der *Erinnerungen*. Seite für Seite stehen Faksimile und Übertragung einander gegenüber, selbst leer gebliebene Blätter werden dokumentiert. Die umfangreichen Erläuterungen des Kommentarteils, auf dem neuesten Stand der Forschung basierend, machen Schumanns oftmals knappe, mehr stichwortartige Äußerungen verständlich. Auch ist eine Einordnung in den gesamten Kontext erforderlich, um den Inhalt erfassen zu können. Schumanns Notizen sind größtenteils reine Momentaufnahmen und Gedankensplitter, die er sicherlich zu einem späteren Zeitpunkt noch literarisch ausformen wollte. Über 200 Anmerkungen liefern eine Fülle von sinnvollen Fundorten zu den erwähnten Kompositionen, erhellende Erklärungen der angesprochenen, heute nicht unbedingt mehr bekannten Musikerkollegen, weiterführende Literaturangaben sowie detaillierte Aufschlüsselungen von zum Teil nicht verständlichen Formulierungen Schumanns – wenn er beispielsweise einen Menschen als „viereckig“ bezeichnet (S. 24) – mit Einbettung in die sich dahinter verbergende biografische oder künstlerische Situation.

Sehr hilfreich ist neben der akribischen Kommentierung auch der Apparat des Anhangs. Hier finden sich nicht nur Abkürzungs-, Siglen-, Quellen-, Literatur- und Personenverzeichnisse sowie die Aufschlüsselung sämtlicher Kompositionen, Dichtungen und sonstigen Publikationen mit Seitenverweisen, sondern auch in vollem Wortlaut jene von Schumann aufgelisteten Gedichte und Aufsätze sowie zwei Kompositionen für Männerchor.

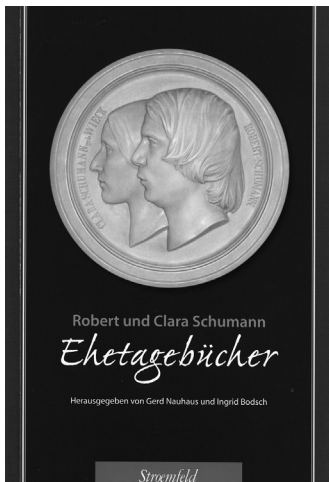
Insgesamt kann durch die mit Gewinn und Vergnügen zu lesenden *Erinnerungen* und den seit 2009 vorliegenden Briefwechsel das aus verschiedensten Gründen lange Zeit eher verunklarte Verhältnis zwischen diesen beiden Komponisten des 19. Jahrhundert deutlicher nachvollzogen und sinnvoll bewertet werden.

Irmgard Knechtges-Obrecht

**Robert und
Clara Schumann.
Ehetagebücher
1840–1844.**

Hrsg. von Gerd Nauhaus
und Ingrid Bodsch.
StadtMuseum Bonn.

Die während der ersten Jahre nach ihrer Verheiratung 1840 bis zur Rückkehr von der großen Russland-Konzertreise 1844 von Clara und Robert Schumann gemeinsam geführten *Ehetagebücher* sind ein einzigartiges, besonders wertvolles und mit nichts anderem vergleichbares Dokument. Bereits am Tag nach der Hochzeit beginnt das junge Paar mit Eintragungen, die persönliche Erlebnisse privater, gesellschaftlicher und kultureller Art ebenso festhalten wie die Kompositionen beider Eheleute und die Geburten der beiden ältesten



Frankfurt am M.: Stroemfeld;
 Bonn: Verlag StadtMuseum
 Bonn; 2. Aufl. 2013, Broschur,
 332 S., 16.00 EUR
 ISBN 978- 3-931878-40-5

Töchter. „Das Büchlein, das ich heute eröffne, hat eine gar innige Bedeutung; es soll ein Tagebuch werden über Alles, was uns gemeinsam berührt in unserem Haus- und Ehestand; unsere Wünsche, unsere Hoffnungen sollen darin aufgezeichnet werden“, so lautet Robert Schumanns erster Eintrag (S. 14).

Mochten sie im Rahmen der von Georg Eismann und Gerd Nauhaus edierten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Schumann-Tagebücher (Leipzig 1971–1987 bzw. als Lizenzausgabe Frankfurt am Main und Basel 1988) etwas untergehen in der Fülle von Schumanns eigenen Aufzeichnungen, so erschien eine Einzelausgabe längst dringend geboten. Es gab sie zwar seit 1993, übersetzt und eingeführt von Peter F. Ostwald, in englisch-amerikanischer Version, doch das deutsche Gegenstück, herausgegeben vom ursprünglichen Editor Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, erschien erst im Nachklang des Schumann-Jubiläumsjahres 2006 (Frankfurt am Main und Bonn 2007). Dass 2013 eine Zweitaufgabe nötig wurde, spricht für das außerordentliche Interesse, das diese Publikation in der Zwischenzeit fand.

Was unterscheidet nun die beiden Versionen, die von 1987 und die von 2007/2013? In der Wiedergabe der im Robert-Schumann-Haus Zwickau aufbewahrten Autographen der drei gemeinsamen Tagebücher sind sie identisch, sieht man von den ausgesparten textkritischen Fußnoten ab, in denen Besonderheiten der Handschrift, gestrichene oder unlesbare Stellen beschrieben waren, was die „Normalleser“ wenig interessieren dürfte. Die Anmerkungen zum Textinhalt sind dagegen gestrafft, auf das Notwendige reduziert und dabei naturgemäß – zwei Jahrzehnte nach der Erstausgabe – auf den neuesten Wissensstand gebracht worden. Das gilt ebenfalls für das neu gefasste Vorwort sowie die Personen-, Werk- und Ortsregister am Schluss des Bandes. Das neu gesichtete, wesentlich erweiterte und in besserer Druckqualität dargebotene Bildmaterial bringt die erwähnten Sachverhalte, Orte und Personen auch optisch näher.

Und was erwartet die (Erst-)Leser der bemerkenswerten Publikation? Es ist die große Fülle und Vielseitigkeit der Aufzeichnungen des Ehe- und Künstlerpaars, die zudem in stilistisch reizvoller, wie auf die „Nachwelt“ zugeschnittener Form daherkommen. Es gibt keine Quelle, die einen besseren Einblick in die Ehe bzw. das Leben der Schumanns liefert, als diese Mitteilungen größtenteils doch recht intimer Gedanken und diese Offenbarung innigster Gefühle. Tief dringt man in die Privatsphäre der beiden Künstler ein, kann deren Charaktere fast nur mit der Kenntnis dieser Details vollkommen erfassen. Dank der textgetreuen Übertragung, versehen mit einem ausführlichen Personen-, Werk- und Ortsregister, bietet diese Publikation ein ebenso spannendes wie aufschlussreiches Lesevergnügen. Die informative Kommentierung lässt nichts unverständlich. Da eröffnet sich ein interessantes, manchmal auch zum Nachdenken

anregendes Kaleidoskop dieser recht bewegenden Künstlerehe im Umfeld der Künstlerkollegen, des Zeitalters und der beiderseitigen Erfahrungsbereiche. Da werden Zeugnisse des harmonischen Zusammenlebens der kleinen, langsam wachsenden Familie gegeben, da werden die vielen glücklichen Erlebnisse der ersten Ehejahre u. a. bei Wanderungen, Ausflügen und Reisen beschrieben, da berichten die Eintragungen aber auch von durchaus spannungsgeladenen Momenten, die in erster Linie aus der oftmals schwierigen Koexistenz von Clara Schumanns häuslichen Pflichten und ihren pianistischen wie kompositorischen Ambitionen entstehen. So verlaufen die Konzerttourneen der jungen Pianistin nicht immer reibungslos, gipfelnd in jener problematischen großen Russlandreise von 1844, die sich trotz allem in einer Fülle von Eindrücken im Ehe tagebuch niederschlägt. Auch die künstlerische Entwicklung Robert Schumanns, der gerade während jener Jahre beginnt, sich als Musiker und Musikschriftsteller zu etablieren, wird durch diese Dokumentation erhellend beleuchtet.

Natürlich sind die Eheleute nicht immer einer Meinung. So hatte die erfahrene Pianistin Clara Schumann konkrete Vorstellungen darüber, wie sie die von ihr einstudierten Stücke – darunter auch die Kompositionen ihres Mannes – interpretieren wollte. Dies konnte durchaus zu einem kleinen Disput führen, da Robert als der Komponist sich die Interpretation seiner Werke manchmal ganz anders dachte: „Einmal stritten wir uns, wegen Auffassung meiner Compositionen seitens Deiner. Du hast aber nicht Recht, Klärchen. Der Componist und nur er allein weiß wie seine Compositionen darzustellen seien“ (S. 21). Umgekehrt war es für Clara gelegentlich ein Problem, dass Robert sich so häufig in sein Zimmer zum Komponieren zurückzog und sie sich dann etwas vernachlässigt fühlte. Besonders während der Arbeit an seiner *Frühlingssymphonie* grämte sie sich deswegen, musste sie doch zusätzlich, während er arbeitete, wegen der dünnen Wände in der Schumann'schen Wohnung auf ihr eigenes Klavierspielen verzichten, um ihn nicht zu stören: „Robert ist seit einigen Tagen sehr kalt gegen mich; zwar ist wohl der Grund dafür ein sehr erfreulicher, und niemand kann aufrichtigeren Theil nehmen an Allem, was er unternimmt, als ich, doch zuweilen kränkt mich diese Kälte, die ich am allerwenigsten verdiente“ (S. 59).

Clara und Robert Schumann, zwei starke Künstlerpersönlichkeiten, ergänzten sich, lernten voneinander und motivierten sich gegenseitig. Robert bewunderte ihre Fertigkeiten am Klavier und ihre Musikalität, Clara bewunderte und schätzte seine musikalische Genialität und seine Arbeit als Komponist.

So kommt sicherlich niemand, der sich eingehender mit Clara und Robert Schumann befassen möchte, an dieser Publikation vorbei. Doch auch dem interessierten Laien bietet sich, nicht zuletzt dank

der ambitionierten und liebevollen Sorgfalt, mit der die beiden Herausgeber diese Einzelausgabe der *Ehetagebücher* erstellten, eine ansprechende Lektüre. Was zusätzlich zu deren Erwerb anregen dürfte, ist der günstige Preis von sage und schreibe 16,00 Euro – er verdankt sich einer besonderen Förderung seitens des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, für das im Zusammenhang des seit 2006 bestehenden, von Ingrid Bodsch in Bonn maßgeblich betreuten Netzwerks der deutschen Schumann-Städte.

Irmgard Knechtges-Obrecht

Hans-Joachim Hinrichsen Beethoven. Die Klaviersonaten.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2013.
464 S., geb., Abb., Notenbsp.,
39,95 EUR
ISBN 978-3-7618-1890-9

Nein, dieses Buch wird sicher nicht das letzte seiner Art sein – mit dieser tröstlich gemeinten Absicht schließt der Autor selbst es ab. Trotzdem will er es aber immerhin als Beitrag dazu verstanden wissen, dass „jede Epoche und jede Generation ihr Verhältnis zu Beethovens Musik, zur Beethoven-Rezeption und zur Beethoven-Interpretation so kritisch wie möglich stets aufs Neue überdenken“ muss. Muss? Dieses angebliche „Muss“ hängt sich doch aber wohl etwas krampfhaft an den ansonsten gerne auch wohlfeil, aber konsequenzlos kritisierten „Klassiker-Kult“ oder an die monierte Tatsache an, dass Beethovens Klaviersonaten – als ein in sich geschlossenes „Kompositionsprojekt“ verstanden – zu einem „Monument erstarrt“ seien. Man könnte es auch einfach lassen und sich stattdessen den bis heute eher vernachlässigten Exemplaren der Gattung intensiver als nur in kurzen Anspielungen zuwenden, um das Umfeld näher zu beleuchten, in dem sich der erratische Block des Korpus' Beethovens weiterhin einschüchternd, und angeblich objektive und unüberbietbare Maßstäbe setzend, erhebt. Die Literatur vergangener Epochen und Generationen über Beethoven ist eine, in der man versuchte, ein definitives Verhältnis zu „Gott Beethoven“ zu finden, der mit seinen Klaviersonaten ein „Neues Testament“ aller Klavierspieler erlassen habe (wie der in religiöse Vergötzung abdriftende, immer wieder gern affirmativ zitierte Ausspruch Hans von Bülow's lautete). Obwohl Hinrichsen das alles kennt und kritisch verarbeitet hat und auf diese Literatur auch laufend rekurriert, gelingt es ihm durchaus, einige neue Aspekte – zum Teil in Form von Kritik überlieferter Standpunkte, zum Teil in Form selbstständiger Analyse einzelner Sonaten – zu formulieren.

Der angemessene Umgang mit diesem Buch würde sein, es nicht etwa unter der Rubrik „Beethoven“ zwischen andere Bücher zu stellen, sondern es bei den Musikalien direkt neben einer Notenausgabe der Klaviersonaten Beethovens zu deponieren, es bei aufgeschlagenem Klavierdeckel zu studieren oder wenigstens (weil man so viel hausmusikalisches Engagement heutzutage nicht mehr allgemein

voraussetzen kann) eine Einspielung der Sonaten parallel zur Lektüre sich anzuhören. Denn nur genaues Lesen des Notentextes oder genaues Zuhören (am besten des eigenen Klavierspiels) gewährleistet ein sinnvolles Verfolgen und Abwägen der von Hinrichsen vorgetragenen Argumente und Hinweise – so eng am Notentext und den musikalische Vorgängen sind sie gearbeitet. Die Werkanalysen widmen sich jeder einzelnen Sonate relativ ausführlich und in konsequenter Chronologie der Opuszahlen, so wie man sich ihr Verständnis fortschreitend aneignen sollte. Was die einer trivialisierten Beethoven-Rezeption entstammenden Titel einzelner Sonaten betrifft (wie *Mondscheinsonate* oder *Der Sturm*), so begnügt sich Hinrichsen damit, die Fragwürdigkeit und nachträgliche Anheftung dieser Bezeichnungen zu beschreiben, vermeidet aber nicht ihren Gebrauch.

Außer den sehr instruktiven und anregenden Werkanalysen enthält der Band eine Art Rahmenhandlung, in der (in Gestalt eines Prologs und eines Epilogs sowie mehrerer interner Exkurse) Fragen der historischen und ästhetischen Bewertung zusammenhängend und übergreifend abgehandelt werden. In diesen implantierten Essays gelingt es Hinrichsen zwar, Beethovens Klaviersonaten dort zu verankern, wo sie hingehören, nämlich tief in den Gedankengängen einer idealistischen Ästhetik, aber er huscht mit schönen, sinnigen Formulierungen doch über einige in dieser Denkweise versteckte Aporien apologetisch hinweg oder nimmt apodiktische Verknüpfungen vor, bei denen es einem mehrmals doch etwas zu schnell geht. Man muss seinen Schiller schon ziemlich gut kennen, wenn man erstens herausfinden will, aus welchen Schriften und welchen Stellen die jeweiligen Zitate oder Hinweise stammen (nicht jeder hat die nur nach Bandzahl zitierte Münchner Ausgabe *Sämtlicher Werke* Schillers im Schrank), zweitens aber auch erkennen will, wo Hinrichsen entweder in Schillers Schriften Ansichten hineinprojiziert, die er nicht hatte oder haben konnte, oder wo er einen positiven Zusammenhang mit Beethovens Musik konstruiert, der von Seiten Beethovens nicht gegeben war. Wenn Beethoven anlässlich seiner Auseinandersetzung mit den Altvorderen meinte, „Freiheit und Weitergehen in der Kunstwelt“ sei der „Zweck“ der eigenen Arbeit, und eine Verfeinerung der Sitten (im Komponieren) hätte bereits manches erweitert, so meinte er damit nicht unbedingt einen ihm von Hinrichsen unterstellten „Willen zum Fortschritt im umfassenden Sinn“ (S. 324), zumindest gibt es dafür in der zitierten Briefstelle keinerlei Hinweis. Auch die Verknüpfung der Erziehung zum ästhetisch empfänglichen Menschen mithilfe der musikalischen Form, die das Stoffliche, Materielle hinter sich lässt, mit einem auch moralisch veredelten Individuum wird zwar hypothetisch behauptet (S. 31), nirgends aber wird an Äußerungen Beethovens auch nachgewiesen,

dass er diesen Zusammenhang zwischen Verfeinerung in der Kunstwelt und allgemeiner Beförderung der Humanität im Sinne Herders oder Lessings (des Einzelnen oder der Menschheit?) wirklich gesehen hat und daran glaubte, ihn durch seine Klavier-Kompositionen oder deren Wirkung beim Hörer zu bewerkstelligen. Die Frage ist auch, ob Beethoven, dem Schiller'schen Postulat der Vereinigung von ästhetischer und moralischer Erziehung überhaupt zugestimmt hätte. Belege dafür erbringt Hinrichsen jedenfalls nicht.

Ein zweiter Einwand wäre gegen Hinrichsens Beschreibung des Verhältnisses zwischen Beethoven und einem seiner frühesten Propagandisten, dem Berliner Musikschriftsteller Adolph Bernhard Marx vorzubringen. Beethoven, der sich über die technische Gliederung seiner Sonaten in der Terminologie der Zeit noch ganz anders geäußert hat als in den späteren Marx'schen Kategorien und modellhaft festgelegten Axiomen einer singulären Sonatenform, spürte aber schon an der ihm gewidmeten Artikelserie von Marx, die jener Anfang des 1820er-Jahre in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichte, dass ihm hier die gewünschte „Freiheit und [das] Weitergehen in der Kunstwelt“ durch kodifizierte Vorschriften abgeschnitten werden sollte, und bat ausdrücklich darum, Marx möge ihm wenigstens noch ein Hintertürchen offenlassen. Von einer kompletten Übereinstimmung beider oder einer ungetrübten Freude Beethovens über Marx' Popularisierungsversuche seiner Klaviersonaten kann nicht die Rede sein. Der Beethoven'sche Instinkt gegen den später von August Halm so benannten „bürokratischen Geist“ einer klassischen Sonatenform äußerte sich auch direkt kompositorisch, wie Hinrichsens eigene Analysen der in sich ambivalenten Formgestaltungen in den Sonaten op. 31,2 und besonders in der zwischen die beiden konventionellen Sonaten opp. 53 und 57 eingeschaltete zweisätzige Sonate in F-Dur op. 54 (die Hinrichsen so glänzend als Kritik der Konventionen darzustellen weiß) bezeugen – von den beiden Sonaten *quasi una Fantasia* oder den drei letzten opp. 109–111 ganz zu schweigen.

Drittens berührt neben anderen historischen Konstellationen auch das seltsam, dass Hinrichsen die große Fuge aus der *Grande Sonate* in B-Dur op. 106 (die Betonung kann hier nicht auf „Hammerklavier“ liegen, denn für ein solches schrieb Beethoven alle seine Sonaten, sondern nur auf „Grande“, was so viel hieß wie: unmittelbar zu drucken oder: bereits gedruckt vorliegend, weil auch im Sinne des Autors ein bedeutendes Hauptwerk) nicht in den Zusammenhang stellt, in dem sich Beethoven durch seine Auseinandersetzung mit den Fugen-Ansichten seines alten Freundes aus Bonner Tagen, Antonin Rejchas, befand. Nachdem er behauptet hatte, Rejchas Fugen seien keine Fugen mehr, war es das besonders Brisante dieser Klavierfuge als Finale einer Sonate, dass er sich in ihr Freiheiten („Lizenzen“) her-

ausnahme, die jene Rejchas noch weit in den Schatten stellten. Vieles bei Beethoven war, auch in seinem Spätstil, eben nicht Resultat von Eigenbrödlerei, sondern Reaktion auf von Zeitgenossen Vollbrachtes.

Wenn dieses Buch auch nicht die maßgebliche Stellungnahme einer Epoche oder einer Generation zu Beethovens Klaviermusik sein kann (wie würde Hinrichsen sie und sich in einem solchen Zusammenhang definieren?), so ist es doch keinesfalls überflüssig. In einem Alexandrinischen Zeitalter, in dem wir uns, was Kunstproduktion und -rezeption betrifft, befinden, bedeutet es schon viel, ein Buch vorzufinden, in dem große Debatten der Vergangenheit gebündelt und konzise wiedergegeben sind und auch mit persönlichen Freiheiten und einem Weitergehen in der Musikkritik nicht gespart wird.

Peter Sühring

Sebastian Nickel Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland.



Köln u. a.: Böhlau 2013
(Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe. 37). 392 S., Abb., Notenbsp., 39.90 EUR
ISBN 978-3-412-21067-0

Bis zur Märzrevolution 1848 lässt sich die Gründung von schätzungsweise 1.100 städtischen Männergesangsvereinen in Deutschland nachweisen (S. 74) und etwa 40 Prozent davon im mitteldeutschen Raum (S. 334). Was steckte hinter dieser Sangeslust, wie kam es zu der Gründungswelle von Männerchören und wodurch wurde die Männergesangsvereinsbewegung in Mitteldeutschland beeinflusst? Diesen Fragen geht Sebastian Nickel in der vorliegenden Arbeit nach, die in der Reihe *Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen* als 37. Band erschienen ist und 2011 als Dissertation von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angenommen wurde.

Der Gegenstand der Untersuchung ist die Entwicklung des in Vereinen organisierten Männerchorgesangs in der Zeit des Frühliberalismus, die auch allgemein als Epoche des „Vormärz“ bezeichnet wird. Die Zeit nach dem Wiener Kongress 1815 bis zum Revolutionsjahr 1848 war von den Enttäuschungen des Bürgertums geprägt. Die Hoffnungen auf eine Mitwirkung an der Politik hatten sich nicht erfüllt. Die emanzipatorischen Ideen der Aufklärung waren gescheitert, die alte Ordnung der deutschen Fürsten war wiederhergestellt. Der Enttäuschung folgte ein Rückzug in die Privatsphäre.

Der „Verein als bürgerlich-liberales Lebensmodell“ (S. 11) erlebte nun seine Blütezeit, und das gesellige Musizieren von Künstlern und Kunstsinnigen im geschlossenen Kreis wurde zum Ausgangspunkt der Männerchorbewegung. Bei den Zusammenkünften von Männerchören, Liedertafeln bzw. Liederkränzen, Männergesangsvereinen, Adjuvantenvereinen etc. spielte der soziale Aspekt, die Geselligkeit „unter Männern“ zu pflegen – in Abgrenzung zur Teilnahme von Frauen –, eine erhebliche Rolle. Musik- und Sängerkreise entwickelten sich aber auch zu Austauschforen über bürgerliche Emanzipationsziele und demokratische Tendenzen. Es entstand eine neue

Kultur, die im Vereinsleben eine begrenzte Öffentlichkeit und Versammlungsfreiheit zuließ. Die Gründung der ersten bürgerlich geprägten Liedertafel 1809 in Berlin, die sich aus Mitgliedern der von Carl Friedrich Zelter geleiteten Sing-Akademie Berlin zusammensetzte, löste eine Welle aus, die vielerorts organisierte Männergesangsvereine entstehen ließ.

Sebastian Nickel grenzt das Untersuchungsgebiet auf die preußische Provinz Sachsen, die anhaltischen und thüringischen Herzogtümer und das Königreich Sachsen ein und zeichnet die Geschichte des bürgerlichen Männergesangs in Mitteldeutschland nach. Eine vergleichende Einschätzung der mitteldeutschen Männerchorbewegung mit den sich zeitgleich entfaltenden Vereinen bürgerlichen Musiklebens anderenorts fehlt jedoch.

Der Band ist in fünf Hauptkapitel gegliedert: Umrahmt von einer kurzen Einleitung zum Forschungsgegenstand und einem abschließenden Ausblick, bieten zwei Kapitel detaillierte Übersichten zu den politischen Leitideen und zur Geschichte der Männergesangsbewegung bis 1848/49. Danach folgt der Hauptteil, der etwa zwei Drittel des gesamten Buches einnimmt und sich den wichtigsten mitteldeutschen Städten der Männergesangspflege widmet, z. B. Dessau, Leipzig, Dresden und Magdeburg. Dabei geht Nickel auch auf das Schaffen einiger bedeutender Komponisten ein, die sich für den Männergesang engagierten. So hatte Robert Schumann kurzzeitig die Leitung der Dresdner Liedertafel übernommen und Gesänge für Männerchor mit patriotischen Inhalten komponiert.

Die Quellenlage zum Repertoire der Männergesangsvereine ist unübersichtlich. Vereinsmaterialien, wie Noten und Liedtexte, befanden sich oftmals in privater Hand. Was nicht bereits in gedruckten Lieder- und Stimmbüchern vorlag, wurde vorsichtshalber „aus den Akten entfernt“ (S. 21), da es sich um „belastende Schriftstücke“ handelte. Nur wenige handschriftliche Liederbücher haben sich erhalten, dazu gehören u. a. die Partituren und Stimmbücher der Gothaer Liedertafel sowie die Kompositionen von Friedrich Schneider für die Leipziger und Dessauer Liedertafel.

Sebastian Nickel hat sorgfältig recherchiert und ein sehr heterogenes Material gesichtet und ausgewertet. Der Verdienst dieser Arbeit liegt darin, dass ein erstes Gesamtbild zur Geschichte und Wirksamkeit des bürgerlichen Männergesanges in Mitteldeutschland entstanden ist. Der Anhang listet chronologisch die Sänger-, Lieder- und Gesangsfeste im Zeitraum von 1830 bis 1848 sowie die mitteldeutschen Gesangsvereine bis 1848 auf.

Als Beispiele sind faksimilierte Abbildungen einiger Männerchorgesänge von Julius Otto, Adolf Wandersleb und Felix Mendelssohn Bartholdy beigefügt. Abgesehen von gelegentlichen Wiederholungen und Überschneidungen (z. B. werden Forschungsarbeiten von Hobohm und Buchholz auf S. 18 und gleich noch einmal auf S. 20

beschrieben) trägt der Band in hohem Maße zur Aufarbeitung der mitteldeutschen Sängerbewegung bei und liefert mit über 1.100 Fußnoten eine Fülle an Informationen über Personen und Quellen vieler Archive und Bibliotheken.

Marina Gordienko

Corinna Herr
Gesang gegen die
„Ordnung der Natur“?
Kastraten und Falsettisten
in der Musikgeschichte.
Mit einem Geleitwort von
Kai Wessel.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2013.
556 S., Notenbsp., geb.,
49.95 EUR
ISBN 978-3-7618-2187-9

Kaum ein Forschungsgegenstand hat im Bereich der interdisziplinären musikbezogenen Geschlechterforschung in den letzten Jahren eine solche Popularität erreicht wie das Phänomen der Kastraten. Aus unterschiedlichen Perspektiven haben mittlerweile zahlreiche wissenschaftliche Studien, aber auch populärwissenschaftliche Bücher, die Geschichte des Kastratentums im 17./18. Jahrhundert untersucht und die Einzelschicksale berühmter Vertreter wie Farinelli, Carestini oder Caffarelli dargestellt. Die über 500 Seiten umfassende Arbeit von Corinna Herr, die 2009 von der Universität Bochum als Habilitationsschrift angenommen wurde, knüpft an dieses Forschungsfeld an, verfolgt aber einen gänzlich anderen Ansatz. Es geht der Musikwissenschaftlerin nicht um eine neue Kulturgeschichte der Kastraten, sondern sie richtet ihren Blick auf das wesentlich umfassendere Phänomen der „männlichen hohen Stimme“ – das sowohl die Kastraten als auch die bisher weniger beachteten Falsettisten mit einschließt – mit allen ihren Idealisierungen, Mythologisierungen oder Verwerfungen im Zusammenhang mit den jeweils herrschenden (Geschlechter-)Ordnungen. Herrs Untersuchung setzt Mitte des 16. Jahrhunderts ein, als die schon immer präsenten Falsettisten erstmalig in Italien von den Kastraten abgelöst wurden, und endet in deren gegenwärtiger Re-Mythologisierung durch eine neue, international gefeierte Generation der falsettierenden Countertenöre im Umfeld der historischen Aufführungspraxis. Sie geht der Frage nach, in welchen jeweiligen historischen Kontexten die hohe Männerstimme als „natürlicher“ bzw. „widernatürlicher“ Gesang diskursiv erörtert wurde und welche Rolle die Kategorie „Geschlecht“ dabei gespielt hat. Denn vor dem Hintergrund der sich wandelnden Geschlechterordnung während der Sattelzeit 1750 bis 1850 sowie in der Postmoderne veränderten sich auch die geschlechterspezifischen Codierungen der hohen Männerstimme, die mit Imaginationen der „Unmännlichkeit“ und „Effeminierung“ verbunden wurden.

Beide Sängergruppen werden bei Herr erstmals komparatistisch in den Mittelpunkt einer sehr detaillierten, auf heterogenen Quellen basierenden Untersuchung gestellt. Anhand diverser philosophischer Schriften, Musik- und Gesangstraktate, Partituren aus den Bereichen der Sakralmusik und der Oper, bis hin zu belletristischen Schriften, Filmen, CDs sowie Musikvideos durchleuchtet die Autorin die vielfältigen Facetten des hohen Männergesangs.

Eine solche Darstellung kann angesichts der schier unerschöpflichen Dimension des Themas nicht umfassend sein. Es ist daher allzu verständlich, dass sich die Arbeit nur im diachronen Querschnitt auf einzelne „Inseln“ innerhalb der westeuropäischen Musikgeschichte konzentriert und etwa transkulturelle Kontexte ausgeblendet bleiben. Vor allem werden die Kastraten in der spezifischen italienischen Tradition den falsettierenden *Hautes-contre* in Frankreich dichotom gegenübergestellt. Die Autorin zeigt auf Grundlage gesangsästhetischer Vorstellungen der Zeit, dass der kastrierte *Soprano naturale* in Italien um 1700 das Ideal eines neuen natürlichen Gesangsstils verkörperte, während er in Frankreich im Umfeld der *Querelle* als unnatürliche hohe Männerstimme, noch dazu als *manière italienne* nationsspezifisch abgelehnt wurde. Allerdings: Blieben die Kastraten in Frankreich zugunsten einer Favorisierung des *Haute-contre* (als ein natürlicher männlicher Gesang) von der *Tragédie en musique* ausgeschlossen, waren sie beispielsweise in der *Chapelle Royale* am Hof von Versailles für die Sakralmusik in hoher Zahl vertreten. Ausführlich widmet sich die Autorin in ihrem letzten großen Hauptkapitel der Kastratenrezeption im 20. Jahrhundert, geht hierbei auf Topoi in Literatur, Filmen sowie Dokumentationen ein und beschreibt sehr überzeugend, wie einerseits neue Kastraten-Mythen konstruiert werden, an denen die Selbststilisierung jüngerer Falsettisten (Altisten, Countertenöre, Sopranisten) maßgeblich beteiligt ist, andererseits die hohe Männerstimme im Bereich der U-Musik für Grenzüberschreitungen der etablierten Geschlechterbinarität eingesetzt wird. Herrs Gesamtdarstellung ist trotz der thematischen Komplexität und des wissenschaftlichen Anspruchs einer Hochschulschrift für jeden interessierten Leser gut verständlich, setzt aber grundlegende Kenntnisse der Gesangsregister, der Stimmphysiologie sowie der barocken Verzierungspraxis voraus. Ebenso richten sich die detaillierten Partituranalysen in erster Linie an ein musikalisches Fachpublikum.

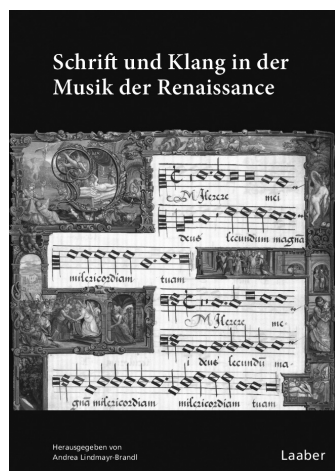
Karsten Bujara

Schrift und Klang in der Musik der Renaissance.

Hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl. Unter Mitarb. von Lars Laubhold und Irene Holzer.

Der dritte Band des auf insgesamt sechs Bände angelegten *Handbuchs der Musik der Renaissance* widmet sich einem Thema, das innerhalb der musikwissenschaftlichen Renaissance-Forschung eher eine Randerscheinung ist: der musikalischen Schriftkultur und ihrer Umsetzung von Schrift in Klang. Der Band will explizit kein Kursus in Notationskunde sein, sondern behandelt übergreifende Zusammenhänge von Notenschreibweisen, Quellen und Interpretationen.

Das Buch ist in 5 Kapitel gegliedert, in denen unterschiedliche Aspekte der komplexen Beziehung zwischen Schrift und Klang in den Vordergrund gerückt werden. Gleich im 1. Kapitel betritt die



Laaber: Laaber 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance. 3). 560 S., Abb., Notenbsp., geb., 98.00 EUR
ISBN 978-3-89007-703-1

Herausgeberin fachlich neues Terrain, denn sie und ihre Kollegen befassen sich nicht nur mit der weitgehend bekannten Mensuralnotation, sondern auch mit Orgel- und Lautentabulaturen sowie der Tanznotation. Selbst Renaissance-Kennern ist Tanznotation meist wenig vertraut, daher sind die Ausführungen von Michael Malkiewicz auch für geschulte Musikhistoriker sehr aufschlussreich. Da diese Schrift jedoch naturgemäß nicht in Klang, sondern in Bewegung umgesetzt wird, bleibt dieser Beitrag im Musik-Handbuch eine Ausnahme – in den folgenden Kapiteln wird auf die Tanznotation nicht weiter Bezug genommen.

In den Kapiteln 2 und 3 stehen die musikalischen Quellen im Mittelpunkt. Während in Kapitel 2 der Produktionsprozess von Handschriften und Drucken beleuchtet wird, stellt Kapitel 3 ein Quellenlexikon dar. Darin werden 45 Handschriften und Drucke als Schwarz-Weiß-Abbildungen wiedergegeben und auf jeweils 2 bis 3 Seiten knapp beschrieben. Ausgewählte Quellen sind zusätzlich am Ende des Buches in farbigen Abbildungen dokumentiert. Die behandelten Quellen stammen überwiegend aus dem deutschsprachigen Raum, darunter finden sich bekannte Handschriften wie etwa das *Lochamer Liederbuch* oder das *Buxheimer Orgelbuch*. Die Auswahl der Quellen wurde pragmatisch vorgenommen. So war „die Verfügbarkeit einer Faksimileausgabe ein entscheidendes Kriterium“ (S. 157). Es wurden also keine bisher unbekanntenen Quellen neu erschlossen, stattdessen griff man auf bereits Zugängliches zurück.

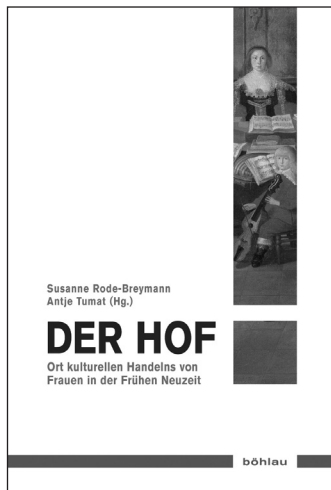
In den Kapiteln 4 und 5 werden Fragen der Aufführungspraxis behandelt. Kapitel 4 widmet sich dem Klang von Singstimmen und Musikinstrumenten und ihrem problematischen Verhältnis zueinander. Kapitel 5 geht einerseits auf Methoden und Arbeitsschritte ein, die bei der Edition von Alter Musik auftreten, und diskutiert andererseits Aufführungen und Tonaufnahmen der letzten Jahrzehnte. Damit wird eine Überleitung zu den Fragen der heutigen Rezeption geschaffen.

Mit diesem Buch gelingt es der Herausgeberin Andrea Lindmayr-Brandl, die musikalische Schriftkultur und die Materialität der Musik der Renaissance aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Durch die besondere Berücksichtigung von Instrumentalmusik und Tanz umgeht sie die übliche Dominanz der Vokalmusik und weist auf neue Forschungsfelder hin. Dank der Bandbreite der behandelten Themen und der vielen Abbildungen und Notenbeispiele bietet der Band einen lebendigen Einstieg in ein hochkomplexes Thema. Für Wissenschaftler und Liebhaber der Musik der Renaissance ist das Buch eine Bereicherung!

Valerie Lukassen

Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit.

Hrsg. von Susanne Rode-Breymann und Antje Tumat.



Köln u. a.: Böhlau 2013
(Musik – Kultur – Gender. 12).
386 S., 30 Abb., Notenbsp.,
Broschur, 44.90 EUR
ISBN 978-3-412-21102-8

Gewiss, zu den europäischen Fürstenhöfen der Frühen Neuzeit gibt es zahlreiche Veröffentlichungen. Doch fast immer steht in den entsprechenden Arbeiten der Fürst im Mittelpunkt der Betrachtung. Nach der Fürstin, nach ihrer Rolle am Hof und nach ihrem Aktionsradius, ihren Wirkungsmöglichkeiten und ihrer kulturellen Praxis wird, wenn überhaupt, kaum gefragt. Diesem Desiderat stellt sich der vorliegende interdisziplinäre Band. In ihm werden 18 Beiträge veröffentlicht (davon 5 englischsprachige), die 2010 im Rahmen eines internationalen Kongresses zum Thema gehalten worden sind. Zu Wort kommen WissenschaftlerInnen aus Deutschland, Österreich, Frankreich, England, der Schweiz und den USA: vier MusikwissenschaftlerInnen, fünf Historikerinnen, fünf Germanistinnen, zwei Literatur- und zwei Kunstwissenschaftlerinnen. Ist es Zufall, dass sich fast nur Wissenschaftlerinnen für das so brisante und wenig beachtete Thema begeistern? Den im Anhang veröffentlichten Biografien der 18 AutorInnen kann man entnehmen, dass sich die Mehrzahl von ihnen seit Jahren mit dieser Thematik beschäftigt und daher auf beachtliche Forschungsergebnisse verweisen kann. Die umfangreichen Anmerkungen zu den einzelnen Beiträgen enthalten eine eindrucksvolle Fülle an weiterführenden Literaturhinweisen, wobei neben den aktuellen Forschungsergebnissen stets die entsprechende Literatur vergangener Jahrhunderte kritisch einbezogen wird.

Der Band ist in vier Kapitel eingeteilt: I. Höfisches Handeln; II. Rollen – Identitäten; III. Raumkonzepte – Handlungsräume; IV. Netzwerke. Durch die interdisziplinäre Zusammensetzung der AutorInnen ergeben sich unterschiedliche und hochinteressante Blickachsen zu ein und demselben Gegenstand, eben zum Hof als sozial konstituiertem Raum. Zahlreiche Schnittpunkte werden zwischen der Hof- und Musikgeschichte, zwischen den verschiedenen Frauenidentitäten und ihren Handlungsräumen hergestellt. Gleich zu Beginn zeigt sich: *Hof-Forschung ist Kommunikations-Forschung*. Denn die höfischen Akteurinnen, ob Königinnen, Fürstinnen, Fürstäbtissinnen, Prinzessinnen oder andere weibliche Zentralfiguren machen in der Frühen Neuzeit aus ihren durchaus unterschiedlichen Höfen Orte kulturellen Handelns, ob in den eigenen Räumlichkeiten, dem „Frauenzimmer“, ob durch entsprechende Lebensweise, die eine unentwegte Selbstinszenierung im Rahmen des standesgemäßen Lebens erfordert, ob durch andere kulturelle Aktivitäten wie dem Sammeln von Büchern, der Leitung von Operaufführungen, der Tätigkeit als Autorin oder Komponistin. So ruft z. B. Gräfin Anna Sophia von Schwarzburg-Rudolstadt 1619 als Pendant zu der nur Männern vorbehaltenen „Fruchtbringenden Gesellschaft“ die „Tugendliche Gesellschaft“ zur Reform und Pflege der deutschen Sprache ins Leben.

Bei der Betrachtung der „Höfe als Orte der Musik“ äußert Susanne Rode-Breyman zu Recht erstaunt: „Frappierend, dass das Wissen über musizierende Frauen an den Höfen der Frühen Neuzeit verloren ging und heute zurück gewonnen werden muss. [...] Folglich geht es nun um eine Wiedergewinnung verloren gegangenen Wissens über die Teilhabe von Frauen an der musikalischen Kultur der Frühen Neuzeit auf der Grundlage einer Relektüre der Quellen“ (S. 52 f.). Wie wahr, denn nur so kann herausgefunden werden, welche tatsächlichen künstlerischen Potenziale bei den adligen Frauen vorhanden waren, ob z. B. die höfischen Wirkungsbedingungen ihren Niederschlag in der musikalischen Komposition finden. Sehr spannend ist der Beitrag „Spiegel weiblicher Tugenden. Die Fürstin als Vorbildliche“. Cornelia Niekus Moore, ausgewiesen als profunde Kennerin der Erziehungsproblematik in der Frühen Neuzeit, erklärt in einem Zitat die Wirkungsmechanismen: „Fromme Unterthanen sehen auff Ihre fromme Obrigkeit, und folgen Derselben in der Gottseligkeit und allen christlichen Tugenden“ (S. 114). In einem weiteren Beitrag wird das politische und kulturelle Handeln der Äbtissinnen als Fürstinnen des Reiches, ihre Unterstützung wissenschaftlicher, sozialer und religiöser Einrichtungen und ihre Förderung einzelner Künste und literarisch tätiger Personen innerhalb des höfischen Umfeldes untersucht. Katrin Keller wiederum mahnt in ihrem Beitrag zum „Frauenzimmer“ als sozialem Gebilde, in dem zwischen Hofdamen und Dienerinnen ein reger kultureller Transfer stattfand, „erheblichen Forschungsbedarf“ (S. 206) an. Wie unterschiedlich die Handlungsspielräume in besagtem Zeitraum gewesen sind, zeigt der römische Palast von Königin Christina von Schweden, zeigen Wilhelmine von Bayreuths Um- und Anbauten bei der Eremitage und dem Neuen Schloss, zeigt die Schönheitsgalerie der Königin Maria II. von England oder das Schloss der Landgräfin Elisabeth Dorothea von Hessen-Darmstadt. Im Kapitel „Netzwerke“ geht es um weibliche Sammlungspraktiken bei Büchern, um den „erstaunlich wenig beachteten“ Brief als „ideale(n) Quelle für mentalitätsgeschlechtliche Fragestellungen“ (S. 314), um Andachtslieder von Frauen der regierenden Familien und um das Hofballett in Dänemark und Sachsen.

Der Band enthält, ausführlich kommentiert, 2 Notenbeispiele und 30 Abbildungen (wobei 14 von ihnen auch noch einmal farblich wiedergegeben sind) bzw. Zeichnungen, wie z. B. den Grundriss des *piano nobile* im Palazzo Riario (S. 212). Alle 18 Beiträge zeigen, dass bei diesem Thema – um mit Theodor Fontane zu sprechen – noch „ein weites Feld“ zu beackern ist. Der bisher wenig beachtete Gegenstand, der Hof als „Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit“, verdient mehr forschende Beachtung. Denn es ist noch längst nicht alles dazu gesagt.

Ingeborg Allihn



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



Jüdische Musik

Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur
Begründet von Karl E. Grözinger, herausgegeben von Jascha Nemtsov

11: Jascha Nemtsov

Doppelt vertrieben

Deutsch-jüdische Komponisten aus dem östlichen Europa in Palästina / Israel
2013. 336 Seiten, 141 Abb., gb
ISBN 978-3-447-06975-5 € 48,- (D)

Jascha Nemtsov stellt in seiner Monografie jüdische Komponisten aus dem osteuropäischen deutschsprachigen Kulturraum vor, die eine doppelte Vertreibung erleben mussten: Zunächst wurden sie in der Nazi-Zeit als Juden aus der deutschen Kultur verdrängt, danach verloren sie – wie andere Deutsche auch – im östlichen Europa der Nachkriegszeit endgültig ihre Heimat.

Viele deutsch-jüdische Komponisten konnten hingegen der nationalsozialistischen Herrschaft durch die Flucht nach Palästina entkommen und leisteten später einen wichtigen Beitrag zur israelischen Musik. Komponisten wie Israel Brandmann (1901–1992), Marc Lavry (1903–1967), Joachim Stutschewsky (1891–1982) und Chemjo Winawer (1895–1973) sind gleichermaßen Teil der deutschen, der osteuropäischen und der israelischen Kultur und repräsentieren damit eine einzigartige kulturelle Verbindung. Neben der Vorstellung ihrer Biografien, die im Zentrum der Studie steht, wird in einem umfangreichen Einführungsteil die Rolle jüdischer Musiker im Musikleben des östlichen Europas dargestellt, wo sich die persönliche und künstlerische Identität jüdischer Musiker im äußerst komplexen Spannungsfeld verschiedener nationaler Identitäten ausbildete. Die jüdische Komponente, die im musikwissenschaftlichen Diskurs dabei bislang meistens ausgeblendet wurde, spielte dort eine wesentliche Rolle.

12: Jascha Nemtsov (Hg./Ed.)

Jüdische Musik als Dialog der Kulturen / Jewish Music as a Dialogue of Cultures

2013. 329 Seiten, 28 Abb., br
ISBN 978-3-447-07001-0 € 38,- (D)

Das Bemühen um ein friedvolles Miteinander der Religionen und Kulturen, um Verständigung und gegenseitigen Respekt, ist heute stärker gefordert denn je. Der Dialog ist elementar für den gesellschaftlichen Zusammenhalt in jeder Demokratie. Die jüdische Musik repräsentiert in dieser Hinsicht ein äußerst fruchtbares Zusammenwirken von mitteleuropäischen, osteuropäischen und nahöstlichen musikalischen Traditionen und kann im Kulturleben eine einzigartige Rolle bei der Förderung der interreligiösen und interkulturellen Verständigung spielen.

Im Mittelpunkt des auf die gleichnamige Tagung im Juli 2010 in Potsdam zurückgehenden Sammelbands steht jüdische Musik als Dialog der Kulturen mit ihren pädagogischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Vermittlungsdimensionen. In knapp 20 Beiträgen werden Traditionen und

Grundlagen jüdischer Musik präsentiert sowie die unermessbaren Verluste in der Shoah und die besondere Verpflichtung des 21. Jahrhunderts zur Restaurierung der zerstörten kulturellen Werte reflektiert. Die Diskussion konkreter Beispiele der interkulturellen und interreligiösen Beziehungen auf musikalischem Gebiet zeigen die Bedeutung jüdischer Musik als Bindeglied im kulturellen Austausch zwischen Ost- und Mitteleuropa einerseits und zwischen Europa und dem Nahen Osten andererseits. Da die Grundlage für ein friedvolles Miteinander unterschiedlicher Kulturen und Religionen im Kindesalter besonders effektiv sein kann, werden zudem Methoden und Konzepte des Unterrichts in jüdischer Musik im Rahmen interkultureller Musikpädagogik beleuchtet und auf unmittelbare praktische Belange in verschiedenen Bildungs- und Fortbildungseinrichtungen bezogen.

13: Silja Haller, Antonina Klokova, Jascha Nemtsov,
Sophie Zimmer (Hg.)

Joachim Stutschewsky

Der Wilnaer Balebessel, Texte und Briefe
2013. 151 Seiten, 20 Abb., br
ISBN 978-3-447-10043-4 € 24,80 (D)



Der herausragende Cellist, Komponist, Ethnologe und Musikpublizist Joachim Stutschewsky (1891–1982) ist einer der zahlreichen jüdischen Musiker, die das Musikleben des 20. Jahrhunderts nicht nur in ihren gesamt europäischen Bezügen, sondern nach ihrer Auswanderung in den neu gegründeten Staat Israel auch in seinen Bezügen zur musikalischen Kultur des Nahen Ostens verkörpern.

Die Quellenedition aus Stutschewskys Nachlass präsentiert erstmals eine Auswahl seiner Texte in ihrer deutschen Originalfassung sowie Teile seines Briefwechsels. Der Briefwechsel Stutschewskys mit Rudolf Kolisch und seine Erinnerungen über das „Wiener Streichquartett“ geben wichtige Einblicke in die Geschichte dieses bedeutenden Ensembles und vor allem über einige Persönlichkeiten der *Neuen Wiener Schule*; der Briefwechsel mit Pablo Casals dokumentiert die jahrzehntelange freundschaftliche Beziehung der beiden Musiker; Stutschewskys Essays dokumentieren seine Beschäftigung mit der jüdischen Musikkultur. In der biografischen Erzählung *Der Wilnaer Balebessel* thematisiert Stutschewsky zudem das tragische Schicksal des legendären jüdischen Chasan (Synagogenvorbeter) Joel-David Lewenstein Straschunsky (1816–1850) aus Wilna, genannt „Wilnaer Balebessel“, und seinen misslungenen Versuch, einen Platz im Musikleben außerhalb der Ghettomauern zu finden.

HARRASSOWITZ ■
Verlag ■ ■
www.harrassowitz-verlag.de



Galda + Leuchter GmbH
Wissenschaftliche Buchhandlung
Bibliothekslieferanten

Wir offerieren die internationale Beschaffung
von Büchern, Zeitschriften, Zeitungen und AV Materialien

Attraktive Preise
Zuverlässige Abwicklung
Beschaffung auch aus "schwierigen" Regionen

Büros in Glienicke (Berlin) und Madison, Wisconsin
Associates in New Delhi

Etablierte Lieferanten namhafter Institutionen seit 1985

Kontakt:

Galda & Leuchter GmbH
Franz Schubert Str. 61
16548 Glienicke
Tel. 033056 / 88090 Fax 033056 / 80157
Email: contact@galda.com

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

ortus studien
om180 / Band 14
Miloš Reznik (Hrsg.)
Philipp Dulichius – Musik,
Kultur und Lebenswelten
zwischen Sachsen und
Pommern

ISBN 978-3-937788-35-7
Frz. Broschur
26,50 EUR

Philipp Dulichius
Musik, Kultur und Lebenswelten
zwischen Sachsen und Pommern

Herausgegeben von
Miloš Reznik

ortus
studien

Im Mai 2002 erinnerte eine wissenschaftliche Tagung in Chemnitz an den 450. Jahrestag der Geburt von Philipp Dulichius (1562–1631) in dieser Stadt. Dulichius war von 1587 bis 1630 Kantor am Fürstlichen Pädagogium in Stettin und nahm damit eine wichtige Stellung im Musikleben der pommerschen Herzogtümer ein. Er hinterließ 232 Motetten auf zumeist lateinische geistliche Texte.

Die Tagung führte deutsche und polnische Historiker, Musik- und Kunstwissenschaftler zusammen, um den aktuellen Forschungsstand kritisch zu resümieren. Zugleich sollten neue Erkenntnisse vorgelegt und offene Fragen sowie Schwerpunkte weiterer Untersuchungen diskutiert werden.

Irene Crusius (Göttingen) behandelt die Rolle des ‚Exils‘ bzw. der Migration kultureller Eliten im Heiligen Römischen Reich der Frühneuzeit vor dem Hintergrund der Konfessionalisierung. Ekkehard Ochs (Greifswald) stellt die Forschungsgeschichte im Falle des Dulichius bis zur Gegenwart vor. Uwe Fiedler (Chemnitz) und Rafal Makala (Stettin) diskutieren das kulturelle Milieu der beiden im Leben des Komponisten zentralen Städte, Chemnitz und Stettin. Beate Bugenhagen (Greifswald) behandelt die sogenannten Gelegenheitskompositionen und ihre Widmungsträger. Gregor Hermann (Zwickau) widmet sich dem Spannungsfeld von Konvention und Innovation im Schaffen der Zeitgenossen von Dulichius. Wojciech Kral (Stettin) geht es um eine Einordnung von Dulichius' Wirken in das Schaffen seiner Zeitgenossen in der Region. Einzelne Motetten beschreibt Anna Maria Kowalska (Stettin).

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

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 (300 pp.) \$35

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 (218 pp.) \$55



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

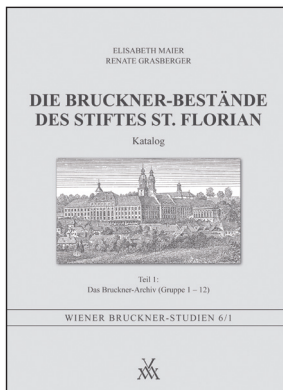
*Aufführungsmaterialien für viele Werke können kostenlos
von unserer Website heruntergeladen werden*

Bestellmöglichkeiten:

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

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

Neues zu Anton Bruckner



Elisabeth Maier - Renate Grasberger

**Die Bruckner-Bestände
des Stiftes St. Florian**

Katalog, Teil I (Gruppe 1-12)

(Wiener Bruckner-Studien 6/1)

Die reichhaltige Bruckner-Sammlung des oberösterreichischen Augustinerchorherren-Stiftes zählt zu den bedeutendsten Überlieferungstätten von Quellen zu Leben und

Werk Anton Bruckners und wird in diesem Katalog erstmals vollständig dokumentiert.

Im ersten Teil des dreibändig konzipierten Kataloges werden 844 Einzelobjekte erfasst, darunter zahlreiche Erstveröffentlichungen, auch einige bisher unbekannte Briefe an Bruckner – eine unverzichtbare Fundgrube für Brucknerforscher und -freunde.

MV 506, 296 Seiten, ISBN 978-3-900270-98-8, € 37,00 (exkl. Mwst.)

Bruckner-Symposion Linz 2012
**Bruckners Verhältnis
zur Blas- und Bläsermusik**

Hrsg. von Theophil Antonicek,
Andreas Lindner und Klaus Petermayr (2014)
Mit Beiträgen von Friedrich Anzenberger,
Mario Aschauer, Elisabeth Fritz-Hilscher,
Franz Gratl, Eva Maria Hois,
Wolfgang Kreuzhuber, Andreas Lindner,
Johannes Leopold Mayer, Klaus Petermayr,
Thomas Röder, Ernst Schlader und Michael Söllner.



MV 327, 248 Seiten, ISBN 978-3-902681-28-7, € 34,69 (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