

Forum **M**usikbibliothek

2 / 2020

41. Jahrgang

Forum **Musikbibliothek**
Beiträge und Informationen
aus der musikbibliothekarischen Praxis
Herausgegeben von IAML Deutschland

Redaktion Dr. Felix Loy, Albstadt, www.musiklektorat.com
E-Mail fm_redaktion@iaml-deutschland.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@iaml-deutschland.info
Claudia Niebel
Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Urbanstr. 25, D-70182 Stuttgart
E-Mail fm_schriftleitung@iaml-deutschland.info

Bitte richten Sie Ihre Briefe und
Anfragen ausschließlich an die
Schriftleitung, nicht an den Verlag!
Unverlangt zugesandte Rezensionen-
exemplare können leider nicht
zurückgeschickt werden.

Rezensionen Dr. Felix Loy, Albstadt
E-Mail fm_rezensionen@iaml-deutschland.info

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

Beirat Stefan Engl, Wien
Verena Funtenberger, Essen
Marina Gordienko, Berlin
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
Printmanufaktur Lübeck
Druck Rotis 10/12,5 pt
Schrift SoporSet Premium Offset 80g/m²
Papier

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.

ISSN 0173-5187

Liebe Leserinnen und
Leser,

Seit dem Ausbruch der Corona-Pandemie ist vieles anders geworden: in der Gesellschaft, in der Wirtschaft, bei uns persönlich und natürlich auch in den Musikbibliotheken. In dieser Zeit ein Editorial zum neuen Heft von Forum Musikbibliothek zu schreiben, erscheint absurd und anmaßend, zumal es von der Erkenntnis geprägt ist, dass einige Reflektionen bei Erscheinen dieses Heftes mit Sicherheit gänzlich inaktuell sein müssen. Betrachtet man unsere derzeitige Krise rückblickend aus einer späteren nahen Zukunft, welche grundlegenden Veränderungen und Entwicklungen hätten sich jetzt in den Bibliotheken manifestiert? Es ist eine Zeit von Umbrüchen, von Umdenken, von Verlusten und auch von Neuanfang. Bibliotheken sind geschlossen, die Kulturwirtschaft befindet sich in einer Zwangspause mit existenzbedrohenden Auswirkungen, Menschen fügen sich der sozialen Distanz, dennoch (oder gerade deswegen) besteht weiterhin ein großer Bedarf an den Dienstleistungen unserer Einrichtungen: zur Unterhaltung, zur Bildung, als Unterstützung für Forschung, Lehre und Musikpraxis, nur eben nicht vor Ort, sondern digital oder als Service to go (zum Beispiel in Dresden: SLUB and Go!). Bibliotheken können nicht als Lernorte genutzt werden; wird es überhaupt wieder übervolle Bibliotheken geben oder bleiben zunehmende Distanzierung, Homeoffice und Onlinekonferenzen die Themen der Zukunft? Welchen Einfluss wird das auf Tagungen und Konferenzen auch nach Corona haben? Wie werden die auf 2021 verschobene IAML-Tagung in Prag und die IAML-D-Jahrestagung 2020 in Bonn (Einladung und Programm finden Sie im Heft!) unter neuen Hygienerichtlinien aussehen? Was bedeutet Corona für die Digitalisierung, für Open Access und OERs? Produzieren wir demnächst selbst mehr digitale Inhalte? Schulen und Hochschulen mussten schnell und improvisiert auf digitale Lehre umstellen – was bedeutet das für unsere Angebote und die Infrastruktur, sind sie zukunftsfähig? Muss es eine Strategie von „digital first“ oder sogar „digital only“ geben, werden E-Books nach ihrer Karriere vom Ladenhüter zum derzeitigen Bestseller zukünftig zum Standardformat der Literaturversorgung? Die Auswirkungen und Umbrüche werden unseren Berufsstand und unsere Einrichtungen noch lange auf Konferenzen und auch in dieser Zeitschrift begleiten.

Unbedingt empfohlen sind aber schon jetzt die in Vor-Corona-Zeiten konzipierten Beiträge des vorliegenden Heftes:

Gleich fünf Musikbibliothekarinnen aus österreichischen Musikuniversitäten stellen das neue Portal der IAML Austria für Schulungsmaterial zur Vermittlung von Informationskompetenz (IK) in Musikbibliotheken vor. Die Vermittlung von IK stellt alle Music Teaching Librarians vor gleiche Probleme: Die Materiallage ist dürrig, Methodenkompetenz muss erworben werden und IK-Musik ist eben doch andersartig. Hier helfen die neue Handreichung und die

Materialsammlung im Aufbau, eventuell ja eine perfekte Grundlage für eine Kooperation im gesamten deutschsprachigen Raum, alle sozusagen unter einem D-A-CH.

Lorenz Benedikt schildert in seinem Artikel den komplexen Prozess der Konzeption und Zusammenführung von drei einzelnen Musikbibliotheken zu einer neuen „Gemeinschaftsbibliothek“ im *Haus der Musik* in Innsbruck. Konzentration und Kooperation vieler Musikinstitutionen, allein neun von ihnen räumlich vereint im Hause, lassen diese Bibliothek als neuen kulturellen Leuchtturm in Westösterreich erstrahlen.

Reiner Nägele stellt die Werke der seit 2019 in der Bayerischen Staatsbibliothek München etablierten Konzertreihe (*d#*) *sonenzen. Tonkunst der Moderne in Bayern* in einen musikästhetischen Kontext der Moderne: Autonomie und Freiheit plus eine Ästhetik des Performativen gegen überkommene Hörgewohnheiten.

Jürgen Schaarwächter beschreibt in fast kriminologischer Manier die Wiederentdeckung verschollen geglaubter Handschriften von Streicher-Kammermusik Max Regers (op. 131a-d) in Prag in ihrer Bedeutung für die kritische Neuedition: Quellenforschung kann spannend sein!

Anne-Marie Metzger berichtet von der Frühjahrstagung der AG Musikhochschulbibliotheken Anfang März in der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, quasi in letzter Minute vor dem Corona-Shutdown in der folgenden Woche. Aus dem Bonmot der Tagung „Irgendwas mit digital“ wurde in der COVID-19-Realität schnell ein reales „Alles digital und möglichst sofort!“.

Nach unglaublichen 36 Jahren in Frankfurt geht Martin Prescher in den Ruhestand, zum Abschied dazu ein Porträt in der Rubrik *Personalia*.

Das Beethovenjahr 2020 leidet in Zeiten viraler Bedrohungen doch sehr unter mangelnder Beachtung, hier hilft digital das Portal *Beethoven online* der Österreichischen Nationalbibliothek. Lorenz Strümper zeigt, wie Bibliotheken angemessen ihre Sammlungen und Quellen zu Komponisten online präsentieren können.

Die Ausleihe von Musikinstrumenten als Aufgabe von Öffentlichen Musikbibliotheken? Kann man machen, und Cortina Wuthe ist begeistert vom Erfolg in Berlin-Steglitz: ein weiteres Beispiel von Good Practice in der Zusammenarbeit mit Musikschulen und in der Förderung der Musikpraxis.

Wir wünschen den Artikeln freudiges Interesse und den Leserinnen und Lesern eine ertragreiche Lektüre. Auf ein persönliches Wiedersehen, nicht allzu distanziert, in Beethovens Geburtsstadt Bonn bei IAML-D im September 2020. Bleiben Sie gesund!

Ihr Torsten Senkbeil

| | | |
|--------------------------|----|---|
| Spektrum | 7 | Agnes Drucker, Barbara Fuchslehner, Claudia Haitzmann, Edith Leitner, Katharina Weissmann: Vom Werktitel zur Coffee Lecture. Vermittlung von Informationskompetenz in Musikbibliotheken – eine Arbeitshilfe |
| | 11 | Lorenz Benedikt: Die Bibliothek Haus der Musik Innsbruck |
| | 15 | Reiner Nägele: Schule für schlaffe Ohren: <i>d(#)sonanzen</i> . Eine neue Konzertreihe an der Bayerischen Staatsbibliothek |
| | 20 | Jürgen Schaarwächter: Wiederentdeckt, aber nie verloren. Zu den Reger-Handschriften in der Prager Konservatoriumsbibliothek |
| <hr/> | | |
| IAML-D-A-CH-Forum | 25 | Einladung zur IAML Deutschland-Jahrestagung in Bonn, 15.–18. September 2020 |
| | 26 | Programm der IAML Deutschland-Jahrestagung in Bonn |
| | 40 | <i>Irgendwas mit digital</i> . Bericht von der Frühjahrstagung der AG Musikhochschulbibliotheken (A.-M. Metzger) |
| <hr/> | | |
| Personalia | 44 | 36 Jahre und 4 Monate für die Musikbibliothek der Stadtbücherei Frankfurt. Der langjährige Leiter Martin Prescher verabschiedet sich in den Ruhestand |
| <hr/> | | |
| Rundblick | 45 | Berlin: Instrumente ausleihen wie Bücher (C. Wuthe) |
| | 48 | Wien: <i>Beethoven digital</i> – ein Onlineportal der Österreichischen Nationalbibliothek (M. Strümper) |
| <hr/> | | |
| Rezensionen | 51 | Rainer E. Lotz mit Michael Gunrem und Stephan Puille: Das Bilderlexikon der deutschen Schellack-Schallplatten (R. Langer) |
| | 55 | Volker Hagedorn: Der Klang von Paris. Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts (N. Meurs) |
| | 58 | Hans-Klaus Jungheinrich: Bedřich Smetana und seine Zeit (P. Sühring) |
| | 62 | Hans-Joachim Schulze: Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen (E. Pütz) |
| | 64 | Gunna Wendt: Die Bechsteins. Eine Familiengeschichte (N. Meurs) |
| | 67 | Wolfgang Wiemer: Die Kunst der Fuge. Bachs Credo (E. Pütz) |

Agnes Drucker, Barbara Fuchslehner,
Claudia Haitzmann, Edith Leitner,
Katharina Weissmann

Vom Werktitel zur Coffee Lecture. Vermittlung von Informations- kompetenz in Musikbibliotheken – eine Arbeitshilfe

*Musikbibliothekar*innen, die eine Schulung vorbereiten, stehen oft vor dem Problem, dass es im deutschsprachigen Raum verhältnismäßig wenige Materialien und Unterlagen gibt, die sich mit der Vermittlung von Informationskompetenz speziell an Musikbibliotheken befassen. Im Herbst 2017 wurde daher von der IAML Austria eine Arbeitsgruppe ins Leben gerufen, um sich mit den aktuellen Entwicklungen in diesem Bereich zu beschäftigen und Materialien für Musikbibliothekar*innen zu entwickeln.*

*Daraus entstand eine Arbeitshilfe zur Konzeption von Schulungsveranstaltungen in Musikbibliotheken, die Open Access unter CC BY-Lizenz über die Webseite der IAML Austria abrufbar ist. Sie soll Musikbibliothekar*innen Anregungen und Unterstützung für die Planung von gewinnbringenden Schulungen bieten.*

Fragen und Herausforderungen

Für wen soll ich die Schulung konzipieren? Was will ich erreichen? Was soll ich vermitteln? Welches Vorwissen kann ich voraussetzen? Wie soll ich die Inhalte präsentieren? Wie gehen andere das an? Gibt es Materialien, die ich nutzen kann, oder muss ich das Rad neu erfinden?

Mit diesen und noch weiteren Fragen wird man als Bibliothekar*in bei der Vorbereitung einer Schulung an einer Bibliothek konfrontiert. Mag man auch fundierte bibliotheksdidaktische Kenntnisse und viel Schulungserfahrung mitbringen, so wird man häufig dennoch das Gefühl nicht los, nicht ausreichend vorbereitet zu sein, um den speziellen Herausforderungen, die Informationsvermittlung besonders an Musikbibliotheken mit sich bringt,

gerecht zu werden. Mit Boole'schen Operatoren und Schlagwortsuche kommt man nicht weit, wenn Nutzer*innen wissen wollen, wie sie eine Canzone in einer Sammlung frühbarocker Vokalmusik finden. Hinzu kommt, dass unsere Informationsumgebung immer komplexer wird, wodurch auch die Anforderungen, die an Schulungen und Kurse zur Förderung der Informationskompetenz (= IK) gestellt werden, vielfältiger werden. Der sichere Umgang mit digitalen wie analogen Medien, oder Internetquellen zu finden, richtig einzuschätzen und Informationen ethisch korrekt weiterzugeben, sind nur einige der in unserer modernen Wissensgesellschaft erforderlichen Kompetenzen, die geschult werden müssen. Aber auch viele neue Formen der Informationsvermittlung – vom Webinar bis zur Bibliotheksrallye – stehen mittlerweile zur Verfügung. Nicht zuletzt ist das Verständnis von Informationskompetenz, also davon, was überhaupt mit einer Schulung erreicht werden soll, einem steten Wandel unterworfen. Da kann man leicht die Orientierung verlieren.

In den im deutschsprachigen Raum geläufigen Handbüchern und Arbeitsunterlagen, die sich mit der Vermittlung von Informationskompetenz an Bibliotheken befassen, finden Musikbibliotheken oft nur am Rande Erwähnung. Auch die Zahl an Publikationen, die sich mit der Frage auseinandersetzen, was die neuen Entwicklungen im Bereich Informationskompetenz für Musikbibliotheken bedeuten, ist bisher eher gering.

Daher wurde auf Initiative der IAML Austria die Arbeitsgruppe (AG) „Informationskompetenz für Musikbibliothekar*innen“ ins Leben gerufen, die sich grundlegend mit der Vermittlung von Informationskompetenz für Musikbibliothekar*innen auseinandersetzen und Unterlagen für die praktische Arbeit erstellen sollte.

Die AG und ihre Aufgaben

Die AG „Informationskompetenz für Musikbibliothekar*innen“, bestehend aus Bibliothekarinnen der Universitätsbibliotheken der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, der Musik und Kunst

Privatuniversität der Stadt Wien, der Universität Mozarteum Salzburg sowie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, traf zum ersten Mal im April 2018 bei einem Kick-off-Workshop unter der Leitung von Andreas Klingenberg (Hochschule für Musik Detmold) zusammen, um für alle AG-Mitglieder die gleiche inhaltliche Ausgangsbasis zu schaffen. In der darauffolgenden einjährigen Arbeitsphase, die schlussendlich aus fünf ganztägigen Sitzungen sowie einer Telefonkonferenz bestand, setzte sich die AG intensiv mit der Themenstellung auseinander. Im Zentrum stand dabei zunächst die Idee, eine Materialsammlung für Schulungsveranstaltungen an Musikbibliotheken zu schaffen. Da alle Mitglieder ausnahmslos an Musikuniversitätsbibliotheken tätig und in ihren Institutionen mit der Durchführung von Schulungen betraut sind, war der Ausgangspunkt dabei die eigene Praxis.

Die zu entwickelnden Materialien sollten daher aus der Praxis für die Praxis erstellt werden und Musikbibliothekar*innen Unterstützung und Ansporn für die Konzeption von gewinnbringenden Schulungsveranstaltungen bieten. Als Zielgruppen ihrer Arbeit definierte die AG zum einen Musikbibliothekar*innen, die bereits als Teaching Librarians tätig sind, zum anderen Kolleg*innen, die sich erstmals mit der Vermittlung von Informationskompetenz in Musikbibliotheken befassen.

Sind Musikbibliotheken anders?

Gleich in der ersten Sitzung tauchte die Frage nach den Unterschieden bei der Informationsvermittlung in Musikbibliotheken im Vergleich zu anderen Bibliotheken auf. Nahmen Musikbibliotheken wirklich eine Sonderstellung ein? War es denn überhaupt notwendig, speziell auf die Situation von Musikbibliotheken als Teaching Libraries einzugehen? In der Diskussion stellte sich rasch heraus, dass Informationsvermittlung in Musikbibliotheken weit mehr umfasst, als nur den Umgang mit

musikspezifischen Nachschlagewerken zu lehren. Alle AG-Mitglieder hatten die Erfahrung gemacht, ihre Schulungen auf viele verschiedene Zielgruppen mit ganz unterschiedlichen Bedürfnissen abstimmen zu müssen: Studierende wollen Literatur für ihre Abschlussarbeit finden, Musiker*innen benötigen eine bestimmte Notenausgabe für ihr nächstes Konzert, Musikpädagog*innen suchen einfache Unterrichtsliteratur, Schüler*innen möchten über Service und Nutzung der Bibliothek informiert werden und Forscher*innen sind vielleicht an der Suche nach Manuskripten und Nachlassmaterialien interessiert. Außerdem verfügen Musikbibliotheken üblicherweise über eine große Vielfalt an verschiedenen Medien (Bücher, Noten, Nachlässe, Tonträger, Bildträger, Datenbanken, Streamingangebote usw.), woraus wiederum eine breite Varianz an Suchmöglichkeiten resultiert.^{1/} Nicht nur die Suche nach Zeitschriftenartikeln in einer Datenbank muss gelehrt werden, sondern auch die Suche nach Musikalien mittels Werktitel oder nach Besetzung, und das Auffinden eines Liedes in einer Sammlung kann ebenso Probleme bereiten wie die Suche nach urheberrechtsfreien Noten im Internet. Erschwerend kommt hinzu, dass ein Großteil der Nutzer*innen unserer Einrichtungen nicht Deutsch als Muttersprache spricht.

Aus dieser speziellen Ausgangslage lässt sich ableiten, dass Musikbibliotheken ihre Schulungen nicht nur inhaltlich breiter fächern, als dies an anderen Bibliotheken der Fall ist, sondern möglicherweise auch auf andere Formate und Methoden zurückgreifen müssen, um den verschiedenen Zielgruppen gerecht zu werden.

Ohne Theorie geht es nicht

Als nächster Schritt stand die Planung der Materialsammlung auf der Tagesordnung. Angedacht war, jeder Schulungsunterlage eine kurze Erläuterung voranzustellen, die Zielgruppe, Lernziele und – soweit möglich – das ihr zugrun-

deliegende Informationskompetenzmodell bezeichnet. Dabei wurde rasch deutlich, dass die Einteilung der Zielgruppen in Musikbibliotheken nicht nur komplexer ist als ursprünglich angenommen, sondern sich auch als entscheidend für die erfolgreiche Konzeption einer Schulung erweist, da nur auf Grundlage der Bedürfnisse der Schulungsteilnehmer*innen die Inhalte optimal zusammengestellt werden können. So entstand die Idee, begleitend zur Materialsammlung eine Arbeitshilfe zu erstellen, in der verschiedene theoretische Aspekte ausführlicher diskutiert werden könnten. Um die Nutzung der Materialsammlung zu erleichtern, sollte die Arbeitshilfe neben der Darstellung der Zielgruppen auch grundlegende Informationen über Modelle und Standards der Informationskompetenz (IK-Modelle) sowie über Schulungsinhalte und Veranstaltungsformate umfassen.

Die intensivere Auseinandersetzung mit den IK-Modellen im Zuge des Workshops gab den Anstoß, die Arbeitshilfe mit diesem theoretischen Teil zu beginnen: Modelle und Standards legen fest, was genau unter Informationskompetenz zu verstehen ist, ermöglichen es, Inhalte und Zielsetzungen verschiedener Schulungen vergleichbar zu machen und aufeinander abzustimmen.^{/2/} Für die Praxis in Musikbibliotheken kann das bedeuten, anhand der Modelle zu klären, ob angebotene Schulungsinhalte generell als adäquat angesehen werden können, die in den Modellen geforderten Kompetenzen zu erlangen.

Für die Arbeitshilfe wurden sieben IK-Modelle und Standards sowie deren Einsatzmöglichkeiten im Rahmen von Schulungen näher untersucht. Die im Überblick dargestellten Modelle sollten zur Auseinandersetzung mit diesen anregen und Hemmschwellen abbauen. Diskutiert wurden dabei auch die jüngeren Modelle aus dem angloamerikanischen Raum, die mit neuen Ansätzen wie Schwellenkonzepten arbeiten und den Fokus vermehrt auf Wissensproduktion und Wissenskommunikation legen.

Zielgruppen, Schulungsinhalte und Veranstaltungsformate

Viele Modelle und Standards weisen die einzelnen Teilkompetenzen verschiedenen Niveaustufen zu und teilen dementsprechend Zielgruppen nach Leistungsstand ein. Die AG entschied sich jedoch, in der Definition der Zielgruppen von Musikbibliotheken einen anderen Weg einzuschlagen. Die Einteilung nach Niveaustufen scheint im ersten Moment zwar naheliegend, spiegelt die Gegebenheiten in österreichischen Musikbibliotheken jedoch weniger gut wider, sind doch in einer Schulungsgruppe der Erfahrung nach häufig Anfänger*innen und Fortgeschrittene gleichermaßen vertreten. Besonders an Musikuniversitäten kommen die Schulungsteilnehmer*innen in der Regel aus verschiedenen Ländern und Kulturkreisen, sowohl Sprachkenntnisse als auch Recherchekompetenzen variieren deswegen oft stark. Die AG einigte sich daher darauf, die Zielgruppen an Musikbibliotheken primär nach ihren Interessenschwerpunkten einzuteilen, in Forschende, Musikpädagog*innen und praktizierende Musiker*innen.^{/3/} Für diese sehr unterschiedlichen Zielgruppen gilt es, den jeweiligen Informationsbedarf zu erkennen, damit in den Schulungen entsprechend Schwerpunkte gesetzt werden können.

Um die Erwartungen und Bedürfnisse der verschiedenen Zielgruppen herauszuarbeiten, bediente sich die AG des Persona-Modells, bei dem die einzelnen Gruppen hinsichtlich ihrer soziodemographischen Merkmale, ihrer Wünsche und Ziele sowie ihrer typischen Verhaltensweisen anhand eines fiktiven Nutzers / einer fiktiven Nutzerin beschrieben werden. Durch die Beschäftigung mit den Persona wurde sichtbar, dass sich die Bedürfnisse der Nutzer*innengruppen an Musikbibliotheken von jenen anderer Fachbibliotheken deutlich unterscheiden. Auffallend sind in diesem Kontext die zahlreichen unterschiedlichen Interessenschwerpunkte, die dazu führen, dass jeweils sehr spezifische Teile des vielfältigen und

komplexen Medienbestands der Bibliothek im Fokus der Nutzer*innen stehen.

Diese Erkenntnis wirkt sich direkt auf die Auswahl der in einer Schulung zu vermittelnden Inhalte aus. Für die Arbeitshilfe wurden Schulungsinhalte, ausgehend von den praktischen Erfahrungen der AG-Mitglieder, gesammelt und zusammengestellt. Das Spektrum an Inhalten schildert somit auch den „Status quo“ des aktuellen Schulungsangebots an österreichischen Musikuniversitäten. Die Themen reichen von der Benutzung der Bibliothek über die Recherche bis hin zu wissenschaftlichen Grundlagen. Darunter fallen beispielsweise die Besonderheiten von Urtextausgaben, der Umgang mit dem Werktitel, Identifizierungsmöglichkeiten von Musikstücken oder die Recherche einzelner Titel aus Anthologien.

Ein wesentlicher Teil der Arbeitshilfe ist die Darstellung verschiedener Veranstaltungsformate, mit denen sich die zuvor aufgeführten Inhalte vermitteln lassen. Bei der Auswahl der Formate legte die AG den Fokus auf innovative Formen, wie etwa Schreibberatung, Besuch in der Schule (Musikgymnasium) oder Coffee Lectures, zu denen Best-Practice-Beispiele beschrieben werden. Dabei werden Merkmale, Zielgruppen, Infrastruktur und Rahmenbedingungen der einzelnen Veranstaltungsformate angeführt. So sollen Musikbibliothekar*innen dazu angeregt werden, auch auf andere Formen der Wissensvermittlung als die klassische Bibliotheksführung zurückzugreifen. Mit einem Besuch in der Schule kann beispielsweise bei Jugendlichen schon zu einem frühen Zeitpunkt und in ungezwungener Atmosphäre

das Interesse an den Angeboten einer Fachbibliothek geweckt werden.

Als zusätzlichen Service listet die Arbeitshilfe Ansprechpartner*innen zu verschiedenen Schwerpunktthemen der Informationskompetenz auf und gibt Empfehlungen zu weiterführender Fachliteratur.

So geht es weiter ...

Die Arbeitshilfe zur Konzeption von Schulungsveranstaltungen in Musikbibliotheken wird in regelmäßigen Abständen aktualisiert und ist Open Access unter CC BY-Lizenz über die Webseite der IAML Austria abrufbar (<https://www.iaml.at/informationskompetenz>). Die Materialsammlung, in der aktuelle Schulungsunterlagen der AG-Mitglieder zur freien Nachnutzung zur Verfügung gestellt werden, wird in einer zweiten Projektphase erfolgen.

Agnes Drucker (Universitätsbibliothek Anton Bruckner Privatuniversität, Linz)

Barbara Fuchslehner (Universitätsbibliothek der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Claudia Haitzmann (Universitätsbibliothek Mozarteum)

Edith Leitner (Universitätsbibliothek Mozarteum)

Katharina Weissmann (Universitätsbibliothek Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien)

1 Vgl. Jörg Müller, Markus Erni: „Verloren im Meer von Klängen, Noten, Büchern? Vermittlung von Informationskompetenz Musik: Fallbeispiele aus der Schweiz“, in: *Forum Musikbibliothek* 29 (2008), H. 1, S. 43–48.

2 Vgl. Benno Homann: „Standards und Modelle der Informationskompetenz – Kooperationsgrundlage für bibliothekarische Schulungsaktivitäten“, in: *Teaching Library – eine Kernaufgabe für Bibliotheken*, hrsg. von Ute Krauß-Leichert, Frankfurt am Main 2008, S. 82 f.

3 Vgl. Vanessa Kreis: „Vermittlung von Informationskompetenz im Musikstudium, Bedarfsanalyse an der Hochschule für Musik Detmold“, in: *Forum Musikbibliothek* 38 (2017), H. 3, S. 17–20. An Musikbibliotheken außerhalb des universitären Umfelds kann die Gruppierung möglicherweise anders aussehen, und in jedem Fall können bei Bedarf weitere Zielgruppen ergänzt werden.

Lorenz Benedikt

Die Bibliothek Haus der Musik Innsbruck

Im Oktober 2018 wurden am Standort Innsbruck die Bestände dreier Musikbibliotheken in der neuen Bibliothek Haus der Musik Innsbruck zusammengeführt – letztlich eine Erfolgsgeschichte. Längere Verhandlungen und einige Schwierigkeiten gingen dem voraus, technische Herausforderungen und organisatorische Prozesse mussten gelöst und bearbeitet werden. Lorenz Benedikt stellt in diesem Artikel die Grundlagen, die Stationen und die Prozesse der Zusammenführung, aber auch die neu errichtete Bibliothek mit ihren Services und Angeboten vor.

Im Vergleich zur Einwohnerzahl waren in Innsbruck seit jeher vielerlei Einrichtungen verschiedenster Institutionen mit Sammlung und Erforschung von Musik und ihren Themen beschäftigt: Neben zwei Universitäten, dem Tiroler Landeskonservatorium, dem Landesmuseum Ferdinandeum mit seiner Musiksammlung und dem Tiroler Volksliedarchiv tragen zahllose weitere, teils öffentliche, teils private Institutionen zum Musikleben in Tirol bei. Schon zur Gründung des Innsbrucker Musikvereins mit angeschlossener Musikschule verzeichnet dessen Chronik auf fol. 4/4 zur Bibliothek:

„Ein erheblicher Vorrath von Klaßischen Meßen, Symphonien et cetera, welcher gegen Empfangsschein aus der Universitätsbibliothek geliehen, und in der Folge dem Musikverein überlaßen wurde.“

Neben dem Innsbrucker Musikverein, welcher sich später in die drei Institutionen Tiroler Sinfonieorchester Innsbruck, Musikschule Innsbruck und Tiroler Landeskonservatorium mit seiner Bibliothek weiterentwickeln sollte, trugen auch die Universität Innsbruck mit ihrem Institut für Musikwissenschaft und die Universität Mozarteum Salzburg mit jeweils eigenen Bibliotheken zu einem differenzierten Sammlungssystem in Innsbruck

bei. Schon seit Jahren bestehen zwischen diesen drei Institutionen zahlreiche Verflechtungen, viele Studierende sind an mehreren Bereichen inskribiert; neben Kooperationen (z. B. zur Ausbildung von InstrumentallehrerInnen zwischen Mozarteum und Landeskonservatorium) existieren auch personelle Überschneidungen. Nur die Bibliotheken blieben strikt an ihre Institution gebunden. Erst die zunehmende Raumnot des Tiroler Sinfonieorchesters Innsbruck, welches bislang über keinerlei Räumlichkeiten für Proben verfügt hatte, führte letztlich zunächst zu einer räumlichen, dann auch zu einer operationellen Zusammenführung der Bibliotheken: Das Haus der Musik Innsbruck machte dies möglich.

Im Haus der Musik Innsbruck wurden neun verschiedene Institutionen unter einen Hut gebracht: Neben den universitären Einrichtungen (Institut für Musikwissenschaft der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Department für Musikpädagogik Innsbruck der Universität Mozarteum Salzburg) auch institutionelle Einrichtungen (Tiroler Landeskonservatorium: Jazzabteilung und Wiltener Sängerknaben, Tiroler Symphonieorchester Innsbruck, Tiroler Landestheater: Kammerspiele und Abo-Büro, Festwochen der Alten Musik Innsbruck) wie auch einige Vereine (Tiroler Sängerbund, Tiroler Volksmusikverein, Tiroler Blasmusikverband). Und bereits in der Ausschreibung des Hauses wurde für die Institutionen eine „Gemeinschaftsbibliothek“ ausgeschrieben und auch als politischer Wunsch postuliert. Mit der Planung des Hauses wurde nach einem Architekturwettbewerb Architekt Erich Strolz betraut, das Haus wurde nach relativ kurzer Bauzeit und kleineren technischen Hürden 2018 fertiggestellt und vom Bauträger IIG (Innsbrucker Immobilien-Gesellschaft) den Nutzern übergeben.

Viele kleinere und größere Sorgen mussten und konnten bereits während der Bauphasen und auch seit der Eröffnung ausgeräumt werden: Neben finanziellen Gesichtspunkten (Baukosten:

knapp 62 Millionen Euro) waren auch Befürchtungen der freien Szene, das Haus diene lediglich hochkulturellen Zwecken, auszuräumen. Auch galt es, den Platzbedarf der einzelnen Institutionen möglichst auszugleichen. In zahlreichen Projektsitzungen musste versucht werden, den verschiedensten Anforderungen der unterschiedlichen Nutzergruppen entgegenzukommen. Ebenso heterogen gestaltete sich auch die Ausgangslage für die einzelnen zusammenzuführenden Bibliotheken: Sowohl personelle wie auch bestandsbezogene Probleme waren zu lösen, ebenso wie simple technische Schranken. Bereits für die ersten Bauverhandlungen hatte sich hier schnell eine Gruppe aus Mitarbeitern der Bibliothek und Vertretern der Bibliotheksbetreiber zusammengefunden. Im weiteren Zusammenführungsprozess kristallisierte sich dann eine fixe Teilnehmerrunde, bestehend aus den Bibliotheksleitern der Einzel-

bibliotheken und den jeweils zuständigen Rektorsratsmitgliedern, heraus. Institutionell verankert wurde diese Gruppe letztlich im finalen Kooperationsvertrag unter der Bezeichnung „Board of Institutions“ (BOI). Institutionell wurde die Bibliothek Teil der Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, die Universität Innsbruck hat die Dienst- und Fachaufsicht übernommen. Dennoch haben nach wie vor alle Projektpartner über dieses BOI unmittelbaren Einfluss auf die Gestaltung der Bibliothek. Das BOI entscheidet in derzeit zweimal jährlich stattfindenden Sitzungen über Budget und Budgetverwendung, Schwerpunktsetzungen, regelt das Erwerbungsprofil, gibt Sondermittel frei und gestaltet so die Ausrichtung und Ausgestaltung der Bibliothek maßgeblich mit. Auch der laufende Betrieb wird von den Projektpartnern nach wie vor gestützt. Zwar wurden nahezu sämtliche Planstellen der früheren Bibliotheken



Haus der Musik in Innsbruck

Foto: Günther Egger

von der Universitätsbibliothek Innsbruck übernommen, die Mittel für die Bestreitung des Personalaufwands wie auch der Sachmittel der Bibliothek werden aber von allen drei Partnern gemeinschaftlich bereitgestellt. Formell sind die Bestände weiterhin im Eigentum der ursprünglichen Besitzer, auch wenn diese natürlich inzwischen gemeinschaftlich von der Universität Innsbruck verwaltet und bearbeitet werden. Derzeit arbeiten 7 Personen (entsprechend 4,75 VZÄ) in der Bibliothek, die Öffnungszeiten konnten im Zuge der Zusammenführung breit ausgeweitet werden: Die Bibliothek steht während des Semesterbetriebs von Montag bis Freitag zwischen 9 und 20 Uhr zur Verfügung (55 Öffnungsstunden pro Woche).

Die Bibliothek besteht aus dem Magazin im Untergeschoß mit Platz für knapp 1.800 Laufmeter Medien sowie einem Teil des 5. und höchsten

Obergeschoßes, bestehend aus Empfangsbereich, Büro, Lesesaal- und Freihandbereich sowie 24 Arbeitsplätzen und einem kleinen Medienstudio. Der Freihandbereich bietet Platz für knapp 600 Laufmeter, mehrere Abhörplätze, einen Buchscanner sowie mehrere Lounge- und Leseplätze. Die Arbeitsplätze für die Studierenden sind großzügig bemessen und verfügen jeweils über mehrere Strom- und Internetanschlüsse. Das innenarchitektonische Konzept der Bibliothek wurde von Johannes Alge, Mitglied des Architekturbüros *unverblümt* des Architekten Erich Strolz, durchgeführt. Die Bibliothek spiegelt farblich in ihrem Inneren das von den Architekten markant gesetzte Außenbild des Hauses mit seinen anthrazit bis rostrot gestalteten Lamellen wider: Farblich dominieren Anthrazit- und Grautöne die Bibliothek, aufgelockert durch magentaartige Sitzpolsterakzente und warme Holztöne. Obwohl die Bibliothek sich mit



Blick in die Bibliothek des Hauses der Musik in Innsbruck
Foto: Lorenz Benedikt

dem Neubau nicht vergrößern konnte (räumlich betrachtet wurden bei der Planung einfach die bestehenden Quadratmeterzahlen der einzelnen Träger addiert), wirkt der Freihandbereich locker und großzügig. Zwar verstärkt das schuhkästchenartige Design der Bibliothek unerwünschte Geräusche und Gespräche innerhalb der Bibliothek, dennoch lädt diese (vielleicht auch gerade deswegen) zum Verweilen und Schmökern ein. Im Freihandbereich finden sich neben Zeitschriften und einer sorgfältig ausgewählten Handbibliothek für den musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Gebrauch auch zahlreiche Musiknoten und sogar einige kleinere Musikinstrumente für musikalische Früherziehung und den Schulgebrauch zur Selbstentnahme. Schon aus räumlicher und platztechnischer Sicht gestaltete sich die Bestückung des Lesesaals als Herausforderung: Zum einen mussten ja die Bestände geballt von den drei früheren Standorten in das Haus der Musik Innsbruck transferiert werden, zum andern sollte ein möglichst moderner und umfassender Schnitt im Freihandbereich zur Verfügung stehen.

Problematisch erwies sich hier durchaus die (an sicherlich vielen Musikbibliotheken) gelebte Praxis der hauseigenen Systematiken: Insgesamt mussten vor, während und nach der Zusammenführung der Bibliotheken 6 Systematiken (teilweise historischer Natur) unter ein Dach gebracht werden. Dies gestaltete sich als schwieriges und zeitaufwändiges Projekt, lagen doch die bibliographischen Daten wie auch die Exemplardatensätze an drei unterschiedlichen Orten in vier unterschiedlichen Programmen und Bibliothekssystemen vor. Waren bislang die Bestände der Universitäten in Innsbruck und Salzburg zumindest über den Österreichischen Bibliothekenverbund und die zugrundeliegenden Bibliotheksprogramme ALMA und ALEPH erschlossen, waren die Daten des Tiroler Landeskonservatoriums gleich in zwei Programmen (bibliotheca von OCLC sowie allegro-c) vorhanden. Der Daten- und Dublettenabgleich war demnach eine relativ große Herausforderung, zumal den Bibliotheken für die Übersiedelung (sowohl der Bestände als auch der Daten) lediglich

ein Zeitraum von nicht einmal 3 Monaten zur Verfügung stand. Mit Maximaleinsatz aller Beteiligten konnte dies rückblickend gesehen jedoch bestens abgewickelt werden. Die Bibliothek verfügt derzeit über knapp 140.000 Medien, wovon etwas mehr als die Hälfte voll erschlossen ist. Die noch zu erschließenden Bestände umfassen in erster Linie historische Musiknoten und insbesondere auch historisches Orchester- und Kammerorchestermaterial. Speziell die nicht nur zeithistorisch interessanten Orchestermaterialien des früheren ORF-Rundfunkorchesters Tirol werden seit 2019 im EU-weiten Projekt EOD (E-Books on demand) bearbeitet und auch digitalisiert.

Im Lesesaal wurde die Aufstellungsproblematik (auch aus technischer Sicht) so gelöst, dass ganze Regalbreiten (z. B. an Noten oder Lexika) wie in der ursprünglichen Aufstellung übernommen wurden. Der Magazinbereich wurde ursprünglich ebenfalls in drei separierte Bereiche geteilt. Während des laufenden Bibliotheksbetriebs wurden und werden die Systematiken vereinheitlicht. Bei den Musiknoten wurde eine Signatur gewählt, welche mit der Musiksystematik der Universitätsbibliothek Mozarteum kompatibel bleibt. Für Bücher wurden die Systematiken des Tiroler Landeskonservatoriums und der Institutsbibliothek Musikwissenschaft amalgamiert. Die neue, allerdings wiederum hauseigene Systematik wird durch Ergänzung der Datensätze mit RVK-Signatur und Basisklassifikation ergänzt. Im Idealfall soll dies zu einer optimierten Filterungsmöglichkeit bei der Recherche führen. Im Magazin werden die Bestände laufend in ein Numerus-currens-System transferiert.

Nicht nur hinsichtlich der Teilübernahme der Mozarteums-Systematik zeigt sich nach wie vor die Verbundenheit der Innsbrucker Bibliothek mit der Bibliothek der Universität Mozarteum in Salzburg: War es vor der Zusammenführung der Bibliotheken bereits möglich, Werke unkompliziert an beide Standorte zu bestellen, hat sich dieses Service nun auf die gesamte Universitätsbibliothek Innsbruck ausgeweitet. Nutzer beider Institutionen können

kostenlos Werke aus Salzburg bzw. aus Innsbruck leihen. Dies geschieht derzeit im Rahmen einer „kleinen Fernleihe“ über die jeweiligen Bibliotheken. Nach Angleichung der Bibliothekssysteme im Rahmen der österreichweiten Migration (Wave 7) sollen die Bestände in den Lokalsystemen der Universitätsbibliotheken Mozarteum Salzburg und Universität Innsbruck abgebildet und unkompliziert via ISO-Fernleihe bestellbar werden. Dies wird eine weitere Vernetzung der beiden Bibliotheken und eine starke Erweiterung der gegenseitigen Literaturbeschaffungsmöglichkeiten mit sich bringen. Die lokale Kooperation der Institutionen im Haus der Musik Innsbruck wird somit auch über Bundesländergrenzen hinweg ausstrahlen.

Bereits zur Eröffnung des Hauses und der Bibliothek im Oktober 2018 war das Interesse enorm. Auch seither wird die Bibliothek von allen Nutzergruppen sehr gut angenommen. Seit

Öffnung wurden von der Zutrittsanlage über 35.000 Zutritte aufgezeichnet, die Nutzerarbeitsplätze sind mehr als gut ausgelastet, und auch das seit Februar 2020 verfügbare Medienstudio mit umfassenden Möglichkeiten der Notation, Ton- und Videobearbeitung erfreut sich wachsender, derzeit aber natürlich COVID-19-eingeschränkter Beliebtheit. Auch wenn noch nicht alle Prozesse, speziell der Dedublierung oder auch der Retrokatalogisierung historischen Orchestermaterials, abgeschlossen sind, konnte mit der Zusammenführung der Ressourcen am Standort Innsbruck bereits ein starkes Signal im Musikbibliotheksleben Westösterreichs gesetzt werden.

Mag. Lorenz Benedikt ist Leiter der Bibliothek Haus der Musik Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol.

Reiner Nägele Schule für schlaaffe Ohren: *d(#)sonanzen*. Eine neue Konzertreihe an der Bayerischen Staatsbibliothek

Als weitere Konzertreihe neben den seit 2010 jährlich stattfindenden „Werkstattkonzerten“ in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater München etablierte die Bayerische Staatsbibliothek im Mai 2019 ein neues Konzertformat „d(#)sonanzen. Tonkunst der Moderne in Bayern“ in Kooperation mit dem Tonkünstlerverband Bayern e. V. und Tonkünstler München e. V. Hörbar werden Werke der zeitgenössischen Musik, das was noch nicht zu Geschichte geworden ist und was sich somit unserer historischen Bewertung und Selektion entzieht. Dem Zuhörer wird Offenheit und Vertrauen abverlangt und Mut, sich auf allermeist unbekannte Wege zu begeben. Der Lohn ist eine erlebnisreiche, intensive Erfahrung, die im Idealfall unsere ästhetische Träg- und Gewohnheit in aufreger Weise gefährdet.

Während die einmal im Jahr stattfindenden *Werkstattkonzerte* der Bayerischen Staatsbibliothek/1/ in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater München mit der Aufführung selten gehörter oder auch vergessener und für das jeweilige Konzert wieder entdeckter Kompositionen aus unseren Sammlungen und Nachlässen Musikgeschichte im Erklingen lebendig werden lassen, richtet sich der Fokus der vor einem Jahr neu etablierten Konzertreihe der Bayerischen Staatsbibliothek *(d#)sonanzen. Tonkunst der Moderne in Bayern* gerade nicht auf das Geschichtliche, das historisch Bedeutsame oder Marginale, sondern realisiert klingende Gegenwart, zeitgenössisches Musikleben. Hörbar wird, dank der Kooperation mit dem Tonkünstlerverband Bayern e. V. und Tonkünstler München e. V., was eben noch nicht zu Geschichte geworden ist – Teil einer idealisierenden Erzählung also –, und was sich somit noch unserer historischen Bewertung und Selektion entzieht.

Unbestritten zählt die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek hinsichtlich des Umfangs und der Qualität ihrer Bestände an Musikalien aller Epochen bis hin zu den neuesten internationalen

Notenproduktionen zu den weltweit führenden Musikbibliotheken. Ein wichtiger institutioneller Sammelauftrag gilt dabei den künstlerischen und biografischen Quellen von Komponierenden und Musizierenden aus Bayern. Dies ist jedoch nicht nur ein institutioneller Arbeitsauftrag, den es administrativ zu erfüllen gilt. Es ist zugleich und wesentlich ein unverzichtbarer Wissensfundus für die kultur- und mentalitätsgeschichtliche Forschung.

Das Konzept der Reihe

Literatur, so heißt es, kann man ohne den geistigen Boden, auf dem sie entstand, nicht verstehen. Dasselbe gilt für ein Musikstück: Wie es gefügt ist, nach welchen genre- und gattungsspezifischen Prinzipien, mit welcher Wirkungsabsicht, welcher kompositorischen Tradition es verpflichtet ist oder sich verweigert – all dies ist ohne den Genius Loci nur unvollständig zu entschlüsseln. Dieser erweist sich somit fern jeglicher Heimattümelei als Passepartout zum jeweiligen Milieu, zur gesellschaftlichen Verfasstheit einer Region, zu deren kultureller Prägung. In diesem speziellen Sinne macht das *in Bayern* im Untertitel der Konzertreihe Sinn.

Das erste Konzert der *(d#)sonanzen*-Reihe mit Werken von Gloria Coates (geb. 1938), Dorothee Eberhardt (geb. 1952), Isabel Mundry (geb. 1963) und Katharina Schmauder (geb. 1994) fand am 8. Mai 2019 in der Bayerischen Staatsbibliothek im Lesesaal Musik, Karten und Bilder statt. Es musizierten das Zentaur-Quartett (Katharina Schmauder, Annette Fritz, Marc Kaufmann und Caio de Azevedo) sowie das Flötenduo Elisabeth Weinzierl & Edmund Wächter. Gespielt wurden von Katharina Schmauder *Skin* für Streichquartett (gewidmet Gloria Coates), von Isabel Mundry *No one* für Streichquartett, von Dorothee Eberhardt *EOS* für Flöte und Altflöte und von Gloria Coates *Tuning to (for two flutists)* sowie ein Satz aus dem *String Quartet No. 9 (b)*.

Das zweite *d(#)sonanzen*-Konzert, das auf Grund der Pandemie-Krise vom ursprünglich geplanten Termin, Mai diesen Jahres, auf einen spä-

teren Zeitpunkt verschoben wurde, steht unter dem Titel: *100 Jahre Zwölftonmusik – die Folgen der zweiten Wiener Schule in Bayern*. Der Eintritt wird wiederum frei sein, Ort der Veranstaltung ist abermals der Lesesaal Musik, Karten und Bilder in der Bayerischen Staatsbibliothek. Brigitte Helbig und Andreas Skouras (beide Klavier) sowie Katerina Giannitsioti (Violoncello) werden Werke von Arnold Schönberg, Philippine Schick, Wolfgang Fortner, Fritz Büchtger, Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann, Wilhelm Killmayer, Volker Nickel und Johannes X. Schachtner spielen.

Die im ersten Konzert vertretenen vier Generationen von Komponistinnen repräsentierten, zugleich programmatisch für diese Veranstaltungsreihe, vier individuelle künstlerische Konzepte, bei denen auf je unterschiedliche Weise die aus dem Abonnementrepertoire des traditionellen Konzertbetriebs gewohnten Hörstrategien außer Funktion gesetzt wurden, weitgehend jedenfalls. Das zweite Konzert setzt diesen Anspruch in gleichfalls erfahrungsreicher Weise fort.

Mehr als die höchst anspruchsvolle interpretatorische Leistung steht bei *(d#)sonanzen. Tonkunst der Moderne in Bayern* die komponierte Musik selbst im Mittelpunkt, ihr je spezifischer, personalisierter Stil, ihre Originalität, die individuelle Formgestaltung und das Klang gewordene handwerkliche Können; nicht der routinierte Vergleich interpretatorischer Leistungen von stilistisch vertrauten musealen Konserven. Dies ist unzweifelhaft zugleich Stärke und Achillesferse der modernen Tonkunst: Das prinzipielle Aufkünden der auf Tradition fußenden symbolischen Interaktion zugunsten eines im Konzertgeschehen geforderten Urvertrauens in den privatmythischen Gestaltungswillen der Künstlerinnen und Künstler. Aber nur auf diese Weise ist die geforderte Freiheit der Kunst möglich, die immer zugleich auch die Freiheit des Skandalösen und Missverständlichen ist oder zumindest sein kann. In einer Zeit, in der es immer wichtiger wird, dass sich alle Menschen in einem Museum oder Konzertsaal gerecht vertreten und außerdem wohl fühlen, wird es umso schwieriger, die Autonomie der Kunst als Eigenwert zu verteidigen.



„Die berühmten Streicher-Glissandi in einigen Werken von Gloria Coates etwa, bei deren Produktion den Geigern nicht selten, nach eigenem Zeugnis, die Finger brennen, ja geradezu schmerzen, sind eine Erfahrung von Körperlichkeit, die sich dem Zuhörer unmittelbar mitteilt.“

Foto: Bayerische Staatsbibliothek / ÖA

Autonomie und Freiheit

Tonkunst der Moderne: Gemeint ist damit keineswegs jedwede Art von Musik, die in der Gegenwart oder in der noch nicht historisch gewordenen nahen Vergangenheit entstanden ist, sondern eine Musik, die unserer Gegenwart in spezifischer Weise angemessen ist; eine Musik also, die heute zu erklingen legitimiert ist. „Denn in der Kunst“, so Theodor W. Adorno, Hegel zitierend, „haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern ... mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun“/2/. Der laut Wikipedia „bedeutendste Theoretiker“ der neuen Musik nach 1945, auf jeden Fall einer der einflussreichsten, Heinz-Klaus Metzger, zog aus Adornos Hegelzitat den radikalen Schluss: „Der Stachel ist deshalb das Wesentliche“/3/.

Zugegeben, ein durchaus problematischer Ansatz. Neue Musik kultiviert ja prinzipiell die Abweichung. „Von revolutionärem Geist und Willen kann

Musik glaubwürdig zeugen, indem sie ihren bislang geläufigen Kommunikationsbereich nicht bloß erweitert, humoristisch umstülpt oder in irgendeiner bekannten und unbekanntem Richtung verfremdet, sondern indem sie anhand konkreter Alternativen Kommunikation selbst aufs Spiel setzt und Reflexion und kritisches Verhalten nicht bequem vorexerziert, sondern mit aller Konsequenz herausfordert“/4/, so Helmut Lachenmann, der – an anderer Stelle – fordert: „Dem Gemeinplatz, ‚Kunst darf alles, außer langweilen‘ halte ich entgegen: Kunst muss nichts, außer: Sie muss provozieren.“/5/ Doch indem der Konventionsbruch zur Norm wird, führt er sich selbst ad absurdum.

Ein weiteres: Die gewünschte Autonomie und Freiheit der Kunst steht erfahrungsgemäß im Widerspruch zu den Mechanismen der Kulturindustrie. „Man kann sagen, dass sich im Bereich der Kunst das kommerzielle Denken im heutigen West-Europa nach amerikanischem Vorbild in einer früher nie dagewesenen Weise etabliert



(v.l.n.r.) Edmund Wächter, Elisabeth Weinzierl, Dorothee Eberhardt, Gloria Coates, Katharina Schmauder, Annette Fritz, Marc Kaufmann, Caio de Azevedo.

Foto: Bayerische Staatsbibliothek / ÖA

hat. Mitten in unserer äußerlichen Freiheit leben wir unter der Diktatur des Kommerzes"/6/, lautet die Diagnose der Dirigenten und Komponisten Hans Zender. Der Kanon des Verbotenen scheint dabei „darauf abzuzielen, die Hörbarkeit der Musik zu erschweren, sich dem Markt zu entziehen“, indem sie sich „den Konventionen der populären Musik verweigert“ und mehr oder weniger konsequent „die Dur-Moll-Tonalität, regelmäßige Rhythmik, eine auf dem Konsonanz-Dissonanz-Gefälle basierende Harmonik, Wiederholungen jeglicher Art und großräumige Melodik ausgrenzt“./7/

Gloria Coates, unter den vier Komponistinnen im Kontext der am Premierenabend der Konzertreihe präsentierten Werkauswahl diejenige mit der radikalsten Tonsprache im Streichquartett, brachte es in einem Gespräch exemplarisch auf den Punkt: „Meine Musik besitzt beides: die Offenheit, neue Klänge und Formen zu entdecken, aber auch die Strenge, Regeln zu benutzen, um diese Klänge zu

zügeln“/8/. Ohne bequem zu sein, wäre zu ergänzen, bis an die Grenzen der Aufnahmefähigkeit des Hörers. Glissandi, Mikrotonalität und formale Stagnation verweigern immer wieder „dem Ohr die gewohnte Orientierung“/9/. Dagegen steht etwa das kompositorische Credo von Katharina Schmauder als Vertreterin einer wesentlich jüngeren Generation, die für ihr eigenes künstlerisches Schaffen und zugleich mit repräsentativem Anspruch einen Stilpluralismus beschwört: „Ich persönlich wüsste niemanden, der sich noch voll und ganz mit der Neuen Musik identifiziert – gerade auch mit dem Serialismus und seinen Folgen und überhaupt mit der Ästhetik eines Adorno oder der Idee, man dürfe nach dem zweiten Weltkrieg nicht mehr so schreiben wie davor. Eigentlich wollen alle Komponistinnen und Komponisten, die ich kenne, Kontakt zu den Menschen, wollen Austausch mit anderen Musikrichtungen, auch mit der Popkultur, statt im hermetisch abgeriegelten Elfenbeinturm nur um sich selbst zu kreisen, ein

System zu bedienen, das nur sich selbst dient und einem abstrusen Wettstreit um ‚Neues‘ zu frönen. Die jüngere und jüngste Generation folgt da eher wieder dem musikantischen Instinkt.“/10/ Exakt dieses Spannungsfeld, gefügt aus der Vielfalt an kompositorischen und ästhetischen Konzepten ist es, das in der *d(#)*sonanzen-Reihe hörbar, ja mehr noch: erlebbar wird.

Ästhetik des Performativen

Dissonanzen als Leitmotiv? Das meint keineswegs schräge Klänge, oder im umgangssprachlichen Sinne Unstimmigkeiten, Differenzen, vielleicht sogar Streit. Der Begriff ist im strengen Sinne kompositionstechnisch zu deuten, als auflösungsbedürftige Tonkombination. Und das meint Spannung, Erwartung statt Erfüllung und Bestätigung. Eine Spannung, die – wie im Konzert mit historischer Musik allgemein üblich – nicht vorrangig einer Interpretationserwartung geschuldet ist, z. B. ob die Interpreten nun treffsicher und die Tempi angemessen sind oder nicht; oder der Erwartung eines stilgeschichtlichen Urteils, ob dieser oder jener Zeitgenosse eines berühmten Komponisten diesem in der schöpferischen Originalität das Wasser reichen kann. Es geht vielmehr um basale Kunsterfahrungen, auch und gerade hinsichtlich dessen, was in der geformten Gestaltung von Musik möglich ist, Utopisches und Dystopisches. „Die Kontingenz einer Aufführung zeitgenössischer Musik bringt es unter Umständen mit sich, dass etwas passieren kann, was nicht passieren sollte. Eine Aufführung von ihrer Ereignishaftigkeit her zu denken, bedeutet deshalb, in der gleichzeitigen Anwesenheit nicht lediglich die mediale Bedingung der Rezeption zu erkennen, sondern im Vollzug des Ereignisses etwas entstehen zu sehen, was nicht vorgefertigt oder lediglich zur Kenntnis zu nehmen wäre.“/11/

Es ist eine Ästhetik des Performativen als Gegenpol zum gewohnt Semiotischen, die in dieser Konzertreihe für das Hörerleben wesentlich ist. Entscheidenden Anteil an der Präsenz der Aufführungsereignisse hat in diesem Rahmen deshalb

beispielsweise die besondere Körperlichkeit, mit der die Instrumentalisten agieren müssen, um anspruchsvolle spieltechnische Anforderungen überhaupt realisieren zu können. Die berühmten Streicher-Glissandi in einigen Werken von Gloria Coates etwa, bei deren Produktion den Geigern nicht selten, nach eigenem Zeugnis, die Finger brennen, ja geradezu schmerzen, sind eine Erfahrung von Körperlichkeit, die sich dem Zuhörer unmittelbar mitteilt. Ebenso in manchen von Helmut Lachenmanns Werken, nur drei Jahre älter als Coates und als Komponist vertreten im zweiten Konzert der Reihe: „Die Schönheit der Musik ist für mich untrennbar an das Niveau der Anstrengung gebunden“/12/. Lachenmann gilt als einer der wichtigsten Komponisten der neuen Musik. Die Zahl der Schriften, in denen er sein künstlerisches Ethos als „Verweigerer“ (im Urteil seiner Kritiker) rechtfertigt, ist Legion. Doch zugleich gilt: Begriffliche Vermittlung vermag den Weg zum musikalischen Verstehen zwar erleichtern, dieses aber nicht erzwingen. „Ich misstrauere jeder künstlerischen Ausdrucksform, die für das, was sie tut oder leistet, ein Manifest braucht“, kritisiert der Komponist und Münchner Hochschulprofessor Matthias Pintscher, Jahrgang 1971, solchen Erklärungswillen: „Es ist eine Sache allein des Rezipienten, einen Wert zu erkennen oder ihn von außen zu erlauschen. Insofern stellt sich für mich nicht die Frage, ob etwas stachlig ist oder ob man als schaffender Mensch so etwas suchen muss, um das Schaffen zu rechtfertigen“./13/

Die neue Konzertreihe liefert sicherlich auf diese Frage keine eindeutige Antwort; dies gilt es als Zuhörer auszuhalten. Die programmatische Ausrichtung an einer *Tonkunst der Moderne* lässt sich aber durchaus als eine Schule für „schlafte Ohren“ verstehen, wie Charles Ives das verwöhnte und zugleich völlig passive Konzertpublikum um 1900 bezeichnete, gegen dessen Hörgewohnheiten er mit seiner eigenen Musik aufbegehrte, die den Hör- und Empfindungsmuskel trainieren sollte./14/

Dr. Reiner Nägele leitet seit 2009 die Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek.

- 1 Eine Chronik der *Werkstattkonzerte* ist zu finden unter www.bsb-muenchen.de/sammlungen/musik/aktuelles-veranstaltungen/#c1464 (zuletzt abgerufen am 1.4.2020).
- 2 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, S. 1.
- 3 „Wo bleibt das Negative? Die neue Musik zwischen Verweigerung und Wohlgefallen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 164 (2003), H. 6 *Musik & Politik* (November–Dezember), S. 20–24, hier S. 20.
- 4 Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 98.
- 5 Wo bleibt das Negative?“ (wie Anm. 3), S. 24.
- 6 Hans Zender: „Was kann Musik heute sein?“ (1988), in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden u. a. 2004, S. 145–156, hier S. 147.
- 7 Frank Hentschel: „Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 171 (2010), H. 5 *Soziotop Neue Musik* (September–Oktober), S. 38–42, hier S. 42.
- 8 Gisela Maria Schubert: „Meine Musik ist meine abstrakte Autobiographie“. Gespräch mit Gloria Coates“, in: *Gloria Coates*, hrsg. von Franzpeter Messmer im Auftrag des Tonkünst-

- lerverbandes Bayern e. V. im DTKV, Tutzing 2012 (Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert, Bd. 54), S. 19–40, hier S. 38.
- 9 Wolfgang Rathert: „Im Zwischenreich. Gedanken zum geschichtlichen und ästhetischen Ort der Streichquartette von Gloria Coates“, in: *Gloria Coates* (wie Anm. 8), S. 79–91, hier S. 88.
- 10 Stephan Reimertz: „Ein Moment mit ... Katharina S. Müller, Komponistin und Violinistin“, in: *Feuilletonscout* (1. Februar 2017); www.feuilletonscout.com/ein-moment-mit-katharina-s-mueller-komponistin-und-violinistin/ (zuletzt abgerufen am 1.4.2020).
- 11 Jens Roselt: „4'33'“. Das Konzert als performatives Moment“, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hrsg. von Martin Tröndle, Bielefeld 2009, S. 113–123, hier S. 116 f.
- 12 Helmut Lachenmann: „Selbstportrait 1975“, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966* (wie Anm. 4), S. 154.
- 13 „Wo bleibt das Negative?“ (wie Anm. 3), hier S. 21.
- 14 Wolfgang Rathert: „The Rest is Listening. Zu einer Geschichte des Hörens in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 164 (2003), H. 6 *Musik & Politik* (November–Dezember), S. 14–17, hier S. 16.

Jürgen Schaarwächter Wiederentdeckt, aber nie verloren. Zu den Reger-Handschriften in der Prager Konservatoriumsbibliothek

Die Wiederentdeckung der Originalhandschriften von Max Regers Werken für Violine, Viola und Violoncello op. 131a–d stellt eine kleine Sensation dar. Diese späten Werke für Solostreicher der Jahre 1914 und 1915, deren letztes erst posthum erschien, waren bislang nur aus den Erstdrucken bekannt, und eine wissenschaftlich-kritische Edition auf Basis aller Quellen war schon lange ein Desiderat. Die in Prag wiederentdeckten Manuskripte geben wichtige Auskünfte zum Revisionsprozess der Kompositionen. Gerade im Falle der Bratschensuiten op. 131d, die 1916 ohne Regers finale Korrekturen posthum im Druck erschienen, geben uns Stichvorlagen und das ergänzende Manuskript der ersten Suite wichtige Hinweise zum Wissen um den Komponistenwillen.

Häufig sind wir vor allem von Cellisten gefragt worden, ob man anhand von Max Regers Manuskripten nicht bestimmte musikalische Entscheidungen in den Cellosuiten op. 131c überprüfen könnte. Diese Manuskripte, zusammen mit einigen anderen, hatte Reger dem Musikverlag N. Simrock bzw. seinem Geschäftsführer Dr. Richard Chrzescinski zum Geschenk gemacht.^{1/} Offenbar waren bei der Veräußerung der Reger-Bestände des Simrock-Verlages an C. F. Peters im Sommer 1928 diese Stichvorlagen nicht Teil des Vertrages.^{2/} Manuskriptrecherchen in den ersten Jahrzehnten nach Gründung des Max-Reger-Instituts führten nur zu einer Teilerkenntnis. In einem Brief an das Max-Reger-Institut vom 25. Februar 1955 teilte Erich Auckenthaler, ein Sohn von Else Auckenthaler-Simrock, mit, dass die Manuskripte in Chrzescinskis Privatbesitz verblieben und vermutlich nach Prag gelangt seien.^{3/} Dennoch kam man mit der Suche nicht weiter, nicht zuletzt weil die Informationspolitik mancher Institutionen im Ostblock nicht immer besonders offen gegenüber Anfragen aus dem kapitalistischen Westen

war. Auch in der Folge der Tagung im Mai 1996 zum Prager Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts, auf der als erster wichtiger Punkt der *Desiderata der Reger-Forschung im Lichte der politischen Wandlungen nach 1989* die Auffindung der in Prag vermuteten Manuskripte genannt wurde,^{/4/} kamen keine neuen Erkenntnisse ans Licht.

Eine Anfrage des Cellisten František Brikcius, der Regers Cellosuiten mit schöner Regelmäßigkeit aufführt, auch in einem U-Bahn-Zug im Walthamstow Pumphouse Museum in der Nähe von London, veranlasste im November 2018 einen neuerlichen Versuch und eine Anfrage an alle in Frage kommenden Bibliotheken und Archive in Prag. Und diesmal stellten sich überraschend schnell überaus positive Resultate ein: Alle in diesem Zusammenhang gesuchten Manuskripte fanden sich in den Sondersammlungen der Konservatoriumsbibliothek (Knihovna Pražské konzervatoře). Dort sind sie seit wenigstens 1939 im Bestand, auch wenn nach Verlust des originalen Inventars^{/5/} genauere Informationen zu dem Zugang in den Jahren 1931–1939 nicht mehr vorliegen. Anhand der Manuskripte scheint sich jedenfalls herauszustellen, dass sie nicht in Chrzescinskis Privatbesitz blieben (vielleicht auch nie waren), sondern von diesem dem Verlag N. Simrock übergeben wurden (so notiert auf dem Umschlag zu dem Manuskript der Cellosuiten op. 131c).

In Prag waren die Handschriften nie verloren, doch hat seit mindestens 2007 nie ein Forscher oder Musiker nach ihnen gefragt.^{/6/}

Mit einem Schlag sind uns nun fast all jene Notenhandschriften bekannt, die beim Verkauf der Reger-Bestände des N. Simrock-Verlages an C. F. Peters im Jahr 1928 nicht mit veräußert wurden. Es handelt sich um das Sammelopus 131a–d, mithin die Stichvorlagen der späten sechs Präludien und Fugen für Violine allein op. 131a, der drei Duos für zwei Violinen op. 131b, der drei Cellosuiten op. 131c und der drei Suiten für Viola allein op. 131d, außerdem der Choralvorspiele op. 135a, alle aus den Jahren 1914–1915. Die Stichvorlage der Geistlichen Gesänge op. 138 für Chor ist nun-



Workstation zur Digitalisierung der Notenhandschriften in der Spezi­alsammlung der Knihovna Pražské konzervatoře.

Foto: Jürgen Schaarwächter

mehr das einzige Manuskript aus dem Bestand Simrock, über dessen Verbleib weiterhin Unklarheit besteht.

In fast allen Fällen ergibt die neue Quellen­situation hochinteressante neue Erkenntnisse. Dass die Präludien und Fugen op. 131a, im Früh­jahr 1914 während der Kur in Martinsbrunn bei Meran entstanden, nicht nur zahlreiche Rasuren und drei Streichungen aufweisen, die Regers Aus­spruch „Da muß man spinnen können (Melodie nämlich)“^{/7/} in einem ganz neuen Licht erschei­nen lassen, zeigt, dass Reger auch hier durchaus nicht einfach ein unkritischer „Vielschreiber“ war, sondern dass er sehr wohl mit der Materie ringen

musste. Vor allem fällt auf, dass die Manuskripte der Präludien und Fugen nicht, wie seit Sommer 1892 üblich, in schwarzer und roter Tinte ausgeführt, /8/ sondern ausschließlich in schwarzer bzw. blauschwarzer Tinte geschrieben sind – ein Sonderfall seit den frühen Chören op. 6. Die Erklärung dürfte darin liegen, dass Reger zu Beginn seiner wiederaufgenommenen Kompositionstätigkeit, die ja keineswegs vorherzusehen, sondern vielmehr strikt untersagt war, schlicht keine rote Tinte zur Hand hatte. Ab 16. April 1914 finden sich auch in Postsachen aus Martinsbrunn wieder solche in roter Tinte, während Reger zuvor nicht nur mit schwarzer, sondern sogar – eine Seltenheit – auch mit blauer Tinte aus Meran geschrieben hatte. Die drei Duos, obschon in einem Manuskript notiert, enthalten eine wichtige Anmerkung: Reger veränderte nämlich zur Veröffentlichung die Reihenfolge der drei Stücke, was hervorhebt, dass auch bei separat aufzuführenden kleinen Werken wie diesen die pädagogisch-musikalische Gesamtanlage durchaus mitgedacht wurde. Im Blick auf das Große bieten die Manuskripte der Cello-Suiten die wenigsten Überraschungen (hier ist interessant, dass ein großer Teil der Flageolettangaben im Manuskript noch fehlt, also in Regers Korrekturgang ergänzt wurde) – doch nur hier finden wir in allen drei Manuskripten Verlagsvermerke, dass die Schenkung an Chrzescinski persönlich ging; Schenkungsvermerke Regers finden sich in keinem der Manuskripte, nur Verlagsvermerke mit Hinweis auf Regers Briefe. Die Flageolettangaben in den Cellosuiten spiegeln die damalige Spielpraxis, die Wiedergabe bestimmter Töne und ganz besonders der leeren A-Saite durch entsprechende Auszeichnung differenzierter zu gestalten.

Die Violasuiten op. 131d vom Herbst 1915 sind insofern ein Sonderfall, als sich von der ersten Suite seit 1970 im Besitz des Max-Reger-Instituts eine Handschrift Regers befindet, die dieser dem Widmungsträger Heinrich Walther zu Weihnachten 1915 schenkte. Die vollständige Sichtung der Reger-Handschriften in Prag hat nun ergeben, dass dem Verlag zum Stich eine Abschrift von fremder Hand eingereicht wurde, die Reger aber, wie wenige Anmerkungen und Korrekturen bele-

gen, in Händen gehabt haben muss (ein kurioser konsequenter Fehler des Schreibers der Abschrift, die fehlerhafte Setzung des Schlüssels als Tenor statt Altschlüssel – ohne jedwede Konsequenzen für den Notentext –, wurde auch von Reger bei seiner Durchsicht der Abschrift nicht korrigiert). So besitzt das Prager Konservatorium alle Stichvorlagen der drei Suiten (dass wenige dynamische Anmerkungen aus Regers Originalhandschrift bei der Übertragung in die Stichvorlage vergessen wurden, andererseits in der abschriftlichen Stichvorlage zwei Töne durch Reger ergänzt wurden, erweist die Bedeutung beider Manuskripte).

Die Abweichungen zwischen Autograph und Erstdruck in den Choralvorspielen op. 135a aufzulisten, würde zu weit führen. Am offensichtlichsten ist die Veränderung der Reihenfolge der Choräle, die Reger eben keineswegs in alphabetischer Reihenfolge komponiert hatte (wie im Falle der Vorspiele op. 67), sondern eher sortiert nach Bekanntheit des Chorals und/oder innerer Stimmungslage. Dass Reger mit dem Choral „O dass ich tausend Zungen hätte“ /9/ schließt, ist sicher nicht zufällig, sondern wirft einen bezeichnenden Blick auf Regers religiöses Empfinden, wie es sich auch in den Geistlichen Gesängen op. 137 und op. 138 spiegelt, /10/ vielleicht auch in summa, auf Regers Dankbarkeit für all jenes, was ihm bis zu diesem Zeitpunkt gelungen war.

Regers Kompositionen für Solostreicher op. 131a–d werden in Neuausgaben unter Heranziehung der Originalhandschriften im Verlauf des Jahres 2020 beim Carus-Verlag Stuttgart erscheinen, herausgegeben vom Verfasser.

CV 52.202 Sechs Präludien und Fugen für Violine allein op. 131a

CV 52.203 Drei Duos (Canons und Fugen im alten Styl) für zwei Violinen op. 131b

CV 52.204 Drei Suiten für Violoncello allein op. 131c

CV 52.205 Drei Suiten für Viola allein op. 131d

Dr. Jürgen Schaarwächter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung, Karlsruhe.

- 1 Briefe, heute im Max-Reger-Institut, veröffentlicht in Max Reger: *Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVIII), S. 70 ff.
- 2 Else Auckenthaler-Simrock (1869–1946) war seit 1901 zusammen mit ihrer Schwester Annie von Muralt-Simrock (1864–1932) Eigentümerin des Verlages gewesen, als Verlagsleiter fungierte Dr. Richard Chrzescinski. Else Auckenthalers Sohn Erich hatte eine Nachfahrin der Notenstecherei C. G. Röder geheiratet (vgl. Sabine Knopf: *Buchstadt Leipzig – Der historische Reiseführer*, Berlin 2011, S. 62) – eine weitere Reger-Verbindung, da Röder für den Stich zahlreicher Reger-Erstaussgaben zuständig war.
- 3 Vgl. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, im Auftrag des Max-Reger-Instituts hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, München 2010 [2011], S. 745 f.
- 4 Vgl. Susanne Shigihara: „Blick nach Prag: Desiderata der Reger-Forschung im Lichte der politischen Wandlungen nach 1989“, in: *Prager Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts* [Tagungsbericht Prag 1996], hrsg. von Aleš Březina, Bern u. a. 2000 (Jahrbuch der Bohuslav Martinů-Stiftung 1/1996), S. 207–236, bes. S. 208 f.
- 5 So die Bibliotheksleiterin Michaela Hejlová in einer E-Mail vom 11. Dezember 2018.
- 6 So ein Bibliotheksmitarbeiter, der seit 2007 in der Konservatoriumsbibliothek arbeitet, auf eine entsprechende Anfrage vor Ort.
- 7 Äußerung Regers, zitiert nach Fritz Stein, Meraner Tagebuch, 1. April 1914, S. [9]; Original: Max-Reger-Institut.
- 8 In schwarzer Tinte ist in Regers Notenhandschriften der reine Notentext ausgearbeitet, während die Ausführungsanweisungen wie Phrasierung, Dynamik usw. in roter Tinte ausgeführt sind. Vgl. hierzu z. B. Susanne Popp: „Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers“, in: *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Wiesbaden 1988 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VI), S. 183–199. Ein nicht unwesentlicher Grund für die Zweifarbigkeit war das Kommunikationsproblem, das Reger, der keine Fremdsprachen beherrschte, mit den englischen Stechereien seiner frühen Werke hatte.
- 9 Der Manuskripteindruck ist in seiner Kraft vergleichbar dem Schlusslied der *Vier ernstest Gesänge* op. 121 von Johannes Brahms, „Wenn ich mit Menschen- und mit Engeln redete“.
- 10 Die Stichvorlage der Geistlichen Gesänge op. 138 für Chor ist das einzige Manuskript aus dem Simrock-Verlagsbestand, das weiterhin als verschollen gelten muss; Reger hatte es dem Verlag am 1. März 1915 geschenkt (vgl. Max Reger: *Briefe an den Verlag N. Simrock* [wie Anm. 1], S. 211 und 357), es gehörte aber nicht zu jenen Manuskripten, die Erich Auckenthaler in Prag vermutete.

Einladung zur IAML Deutschland- Jahrestagung in Bonn, 15.–18. September 2020

Zu ihrer Jahrestagung vom 15. bis 18. September 2020 lädt die IAML-Ländergruppe Deutschland in die Beethoven-Stadt Bonn ein. Gastgeberin ist die Bibliothek des Beethoven-Hauses, weitere beteiligte Institutionen sind die Universitäts- und Landesbibliothek und die Städtische Musikbibliothek im Schumannhaus.

Etwa 200 Bibliothekar*innen aus Öffentlichen Musikbibliotheken, Musikhochschulbibliotheken, Rundfunk- und Orchesterbibliotheken und Musikabteilungen wissenschaftlicher Bibliotheken sind eingeladen zum Austausch über neue fachliche Standards, neu erforschte Musikquellen und aktuelle Entwicklungen des Musikmedien- und Mu-

sikinformationsmanagements, zur Fortbildung in Projektmanagement und Katalogisierung und zur Diskussion über neue Herausforderungen in musikbibliothekarischen Arbeitsfeldern. Das aktuelle Tagungsprogramm ist auf der Website der IAML-Ländergruppe Deutschland und des Beethoven-Hauses abrufbar.

Die Tagungsteilnehmer*innen erwartet ein vielfältiges Rahmenprogramm mit Führungen durch die Spezialbibliothek und das neu eröffnete Museum des Beethoven-Hauses, durch das Schumannhaus, die Musikbestände der Universitäts- und Landesbibliothek sowie durch die Werkstatt der Orgelbaufirma Klais.

Ob die Jahrestagung in Bonn tatsächlich in physischer Form stattfinden oder durch ein virtuelles Format ersetzt werden wird, stand zum Redaktionsschluss dieses Heftes noch nicht fest.



IAML
International Association
of Music Libraries, Archives
and Documentation Centres
Deutschland

Jahrestagung

**15. bis 18. September 2020
in Bonn**

International Association of
Music Libraries, Archives and
Documentation Centres (IAML)
Ländergruppe Deutschland e.V.

PROGRAMM

Stand 17. April 2020
(Änderungen vorbehalten)

Ansprechpartnerin Friederike Grigat
am Tagungsort Leiterin Bibliothek und Digitales Archiv
Beethoven-Haus Bonn
Bonngasse 24-26, 53111 Bonn
Telefon: +49 (0)228 98175-13,
Fax: +49 (0)228 98175-31



Zum Lesen der QR-Codes können Sie zum Beispiel die App QR Droid auf Ihrem mobilen Endgerät nutzen.

Tagungsräume **Beethoven-Haus**
Bonngasse, 53111 Bonn

- R1** Kammermusiksaal,
Bonngasse 24-26, EG
- R2** Versammlungsraum,
Bonngasse 24-26, 1. OG
- R3** Seminarraum,
Bonngasse 21, 1. OG

Haus der Bildung Bonn
Mülheimer Platz 1, 53111 Bonn

- R4** Lernzentrum
- R5** Saal

R6 **WDR-Notenarchiv Köln**
Appellhofplatz 1, 50667 Köln

Universität Bonn
Am Hof 21, 53113 Bonn

- R7** Hörsaal 3

**Universitäts- und
Landesbibliothek Bonn**
Adenauerallee 39-41, 53113 Bonn

- R8** Schulungsraum, 1. OG

Dienstag, 15. September 2020

R5 10:30-18:00 Uhr **Projektmanagement**

Christiane Brockerhoff – Duisburg
Probleme lösen, komplexe Aufgaben bearbeiten, Umstrukturierungen vornehmen oder neue Ideen entwickeln. Das Seminar vermittelt mit Hilfe von praktischen Fallbeispielen das Wissen um die Planung und Durchführung von Projekten. Dabei geht es darum, die klaren Regeln von Projekten zu kennen und sie mit effektiver Kommunikation umzusetzen. Auch der zwischenmenschliche Umgang, der in der Planung der Teamarbeit oft unterschätzt wird, ist ein Thema des Seminars.
Teilnahmebeitrag: 30 €

R4
R8 14:00-17:00 Uhr **Erschließung von Musikquellen mit Muscat**

Jennifer Ward und Dr. Martina Falletta – beide RISM Zentralredaktion Frankfurt/Main
In diesem Workshop wird das von RISM speziell zur Dokumentation von Musikquellen entwickelte Programm Muscat demonstriert. Muscat ist ein webbasiertes, plattformunabhängiges Open-Source-Programm, das kostenlos zur Verfügung steht. Zunächst wird ein Überblick über Muscat gegeben. Im Anschluss daran haben die Teilnehmer*innen die Möglichkeit, Beschreibungen von Musikalien direkt in Muscat einzugeben.
Teilnahmebeitrag: 10 €

R3 14:00–17:00 Uhr Treffen der GND-Redakteure

Constanze Schumann und Jürgen Kett – beide Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt/Main

Die GND soll in den nächsten Jahren modernisiert und zu einem konsequent spartenübergreifenden Produkt entwickelt werden. Der Bereich Musik war zwar von Anfang an Teil der GND, doch auch hier gibt es noch viel zu tun, um den speziellen Anforderungen der Erschließung musikalischer Werke besser gerecht zu werden und leichtere Partizipationsmöglichkeiten zu schaffen. Wir freuen uns auf einen Dialog mit Ihnen über Fragen der aktuellen Anwendung, Anforderungen der Musik an die künftige GND sowie über Möglichkeiten, sich tatkräftig an der Entwicklung der GND zu beteiligen.

Um individuelle Fragestellungen der Schulungs-Teilnehmer*innen wird ausdrücklich gebeten. Sie sind bis zum 6.9.2020 zu senden an c.schumann@dnb.de

R3 17:15–18:30 Uhr Kooperationsideen zur Fort- und Weiterbildung in Bibliotheken mit Musikbeständen

Constanze Schumann – Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt/Main
Dialogforum

Mittwoch, 16. September 2020**R1 08:15–09:00 Uhr Anmeldung [Foyer]****R1 09:00–09:15 Uhr Begrüßung durch Malte Boecker, Direktor des Beethoven-Hauses und Dr. Ulrich Meyer-Doeringhaus, Direktor der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn**
Tagungseröffnung durch die Präsidentin der IAML Deutschland e.V., Dr. Ann Kersting-Meuleman

R1 09:15-11:00 Uhr **Plenumssitzung**
Moderation: Dr. Ann Kersting-Meuleman

Bonner Musikverlage

Prof. Dr. Axel Beer – Johannes
Gutenberg-Universität Mainz

**Beethoven für Kinder –
Vermittlungsansätze eines
Musikermuseums**

Dr. Martella Gutiérrez-Denhoff –
Beethoven-Haus Bonn

**Das neue Digitale Archiv des
Beethoven-Hauses**

Friederike Grigat – Beethoven-Haus Bonn

R1 11:00-11:30 Uhr Kaffeepause (Foyer)

R1 11:30-12:30 Uhr **Kommission für Aus- und Fortbildung**
Moderation: Jürgen Diet und
Andreas Kreißig

**Fachinformation Musik an der Hoch-
schule der Medien Stuttgart**

Hannah Diesch – Stadtbibliothek
Reutlingen, Andreas Kreißig – Landes-
musikakademie Baden Württemberg
Ochsenhausen, Anne-Marie Metzger –
Bibliothek in der Hochschule für
Kirchenmusik Tübingen, Beate Straka –
Stadtbibliothek Stuttgart.

Alle Genannten sind Dozent*innen an
der Hochschule der Medien Stuttgart.

**Digitale Noten für Musikbibliotheken.
Untersuchung und Vergleich aus-
gewählter Noten-Apps und Anbieter
digitaler Noten**

Dr. Juliane Fendel – Bibliothek der
Katholischen Hochschule NRW Köln

R1 12:30-13:00 Uhr **Firmenpräsentation**
**Perpetua – Langzeitarchivierung
wertvoller Digitalisate**
Claudia Spengemann – EBSCO

13:00–14:30 Uhr Mittagspause

R1 14:30–17:30 Uhr **AG Öffentliche Musikbibliotheken**

Moderation: Claudia Monien und
Bettina Wolff

**Entdecken Sie die ganze Musik im
Verbund der Öffentlichen Bibliotheken
Berlins (VÖBB) – die neue Benutzer-
oberfläche des VÖBB-Verbundkataloges
schließt Online-Ressourcen in die
Recherche mit ein.**

Cordula Werbelow – Zentral- und
Landesbibliothek Berlin

**Gibt es noch Musikbibliothekar*innen?
Forum mit anschließender Diskussion
zum Thema Personalfindung in Öffentli-
chen Musikbibliotheken mit innovativen
Beiträgen u.a. von**

Florian Wunsch – Stadtbibliothek
Nürnberg und Claudia Monien –
Mauritius-Mediathek Wiesbaden

Verschiedenes

R1 15:45–16:30 Uhr Kaffeeangebot [Foyer]

R6 14:30–17:30 Uhr **AG Rundfunk- und Orchester-
bibliotheken**

Moderation: Markus Rubow und
Dr. Barbara Schmidt

**Podiumsdiskussion: Arbeitsplatz
Orchesterbibliothek – Schnittstelle zwi-
schen künstlerischen Anforderungen
und praktischen Herausforderungen**

Cornelia Grüneisen – Oper Frankfurt,
Stefan Conradi – Verlag Edition Peters,
Felix Hilse – Bochumer Symphoniker u.a.

**Einsatz von digitalem Notenmaterial im
Praxistest beim Bayerischen Rundfunk**

Petya Blagoeva und Johannes Backhaus –
beide Bayerischer Rundfunk München

Donnerstag, 17. September 2020

R1 08:15-09:00 Uhr **Anmeldung (Foyer)**

R1 09:00-10:30 Uhr **Plenumssitzung**

Moderation: Paul Haas

Kanti, Theremin & Sonic Pi – neue Strategien für die Musikbibliothek
Christine Kern – Stadtbibliothek Köln

Koordination von Musikbibliotheken und -sammlungen anhand eines Beispiels aus Genf
Pio Pellizzari – Lugano

Beethoven auf Arabisch – die Musikangebote der Nationalbibliothek von Katar
Sebastian Wilke – Stadtbücherei Frankfurt am Main

R1 10:30-11:00 Uhr **Kaffeepause (Foyer)**

R1 11:00-13:00 Uhr **Workshop: Music Streaming – Welche Anforderungen an Dienste stellen wir?**

AV-Kommission, Moderation:
Jürgen Grzondziel und Ruprecht Langer

Wie können sich Musikbibliotheken im Feld zwischen erfolgreichen kommerziellen Streaming-Angeboten und teilweise ungenügenden Diensten, die momentan bereitgestellt werden können, positionieren? Welche Anforderungen sollten Streaming-Dienste erfüllen, um unseren Ansprüchen als Musikbibliothekar*innen, aber vor allem denen unserer Nutzer*innen gerecht zu werden? An vier Thementischen soll eine Bestandsanalyse erfolgen, Anforderungen an Inhalte sowie technische Bedarfe gesammelt und eine Zukunftsvision für Musik- bzw. AV-Streaming in Bibliotheken entwickelt werden.

Formatbedingt ist die Zahl der Teilnehmenden auf 50 Personen begrenzt, eine Anmeldung ist erforderlich.

R2 11:00–12:30 Uhr **Beiratstreffen Forum Musikbibliothek**
Leitung: Jürgen Diet und Claudia Niebel

13:00–14:30 Uhr Mittagspause

R7 14:30–17:30 Uhr **AG Musikabteilungen an wissenschaftlichen Bibliotheken**
Moderation: Dr. Daniel Fromme und
Dr. Ann Kersting-Meuleman

Eine Entdeckungsreise durch die regionale Musikgeschichte: das Lexikon Musik und Musiker am Mittelrhein
Prof. Dr. Axel Beer – Johannes Gutenberg-Universität Mainz

„Seid umschlungen, Millionen“ – zwei Beethoven-Projekte der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin
Julia Neumann – Staatsbibliothek zu Berlin PK

Verschiedenes

16:00–17:30 Uhr **Musikwissenschaft und Musikbibliothek im Gespräch: Podiumsdiskussion mit Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung und der IAML Deutschland e.V**

R1 15:45–16:30 Uhr **Kaffeeangebot (Foyer)**

R1 14:30–17:30 Uhr **AG Musikhochschulbibliotheken**
Moderation: Falk Hartwig und Andreas Klingenberg

Digi-Kunst.nrw – ein konsortiales Archivprojekt
Karsten Lehl – Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Erfahrungsaustausch: Chancen der Digitalisierung für Musikhochschulbibliotheken

Berichte aus den Musikhochschulbibliotheken

Freitag, 18. September 2020

R1 09:00-10:30 Uhr **Plenumssitzung**
Moderation: Cortina Wuthe

Wo spielt die Musik nach dem 3R-Projekt: RDA und die Musik-Community
Renate Behrens – Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt/Main

**Kulturerbe bewahren – Sammlungs-
aufbau im Deutschen Musikarchiv**
Constanze Schumann – Deutsche
Nationalbibliothek Frankfurt/Main
und Ruprecht Langer – Deutsches
Musikarchiv Leipzig

**Lektoratsarbeit im digitalen Zeitalter –
Playlists für die Naxos Music Library**
Thomas Kalk – Stadtbüchereien
Düsseldorf

R1 10:30-11:00 Uhr Kaffeepause [Foyer]

R1 11:00-13:00 Uhr **Mitgliederversammlung**

R2 13:30-15:30 Uhr **Planungssitzung Oldenburg 2021**

RAHMENPROGRAMM UND FÜHRUNGEN

Für alle Veranstaltungen und Führungen ist eine Anmeldung erforderlich!

Dienstag, 15. September 2020

14:30–15:30 Uhr **Führung 1: Bibliothek Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 24–26, 2. OG

15:30–16:30 Uhr **Führung 2: Museum Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 20
Teilnahmebeitrag: 7 €

19:00 Uhr **Vorabendtreffen**
Ort: Restaurant Bon(n)gout
Remigiusplatz 2–4, 53221 Bonn

**Mittwoch, 16. September 2020**

14:00–15:00 Uhr **Führung 3: Bibliothek Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 24–26, 2. OG

14:30–15:30 Uhr **Führung 4: Museum Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 20
Teilnahmebeitrag: 7 €

15:30–16:30 Uhr **Führung 5: Museum Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 20
Teilnahmebeitrag: 7 €

16:00–17:00 Uhr **Führung 6: Musikbestände der
Universitäts- und Landesbibliothek**
Ort: Curtiuslesesal, Adenauerallee 39–41,
53113 Bonn

18:00-20:30 Uhr **Führung 7: Firma Orgelbau Klais**
Ort: Kölnstraße 148, 53111 Bonn
Teilnahmebeitrag: 10 €



R1 20:00 Uhr **Konzert 1: Und wie ging es weiter?**
Klavierwerke von Beethoven, Schönberg
und Nono. Klavier: Marino Formenti
Ort: Beethoven-Haus, Kammer-
musiksaal, Bonngasse 24-26
[www.beethovenfest.de/de/programm/
gesamtprogramm/und-wie-ging-es-weiter](http://www.beethovenfest.de/de/programm/gesamtprogramm/und-wie-ging-es-weiter)
Ticket: 32 €



20:00 Uhr **Konzert 2: Trompete und Flügelhorn.**
Werke von Markus Stockhausen.
Ensemble Quadrivium
Ort: Harmonie Enderich, Frongasse 28-30,
53121 Bonn
[www.beethovenfest.de/de/programm/
gesamtprogramm/trompete-und-flue-
gelhorn](http://www.beethovenfest.de/de/programm/gesamtprogramm/trompete-und-fluegelhorn)
Ticket: 24 €



Donnerstag, 17. September 2020

14:00-15:00 Uhr **Führung 8: Bibliothek Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 24-26, 2. OG

14:30-15:30 Uhr **Führung 9: Museum Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 20
Teilnahmebeitrag: 7 €

15:00-16:00 Uhr **Führung 10: Bibliothek Schumannhaus
[Städt. Musikbibliothek]**
Ort: Sebastianstraße 182, 53115 Bonn

15:30-16:30 Uhr **Führung 11: Museum Beethoven-Haus**
Ort: Bonngasse 20
Teilnahmebeitrag: 7 €

16:00-17:00 Uhr **Führung 12: Bibliothek Schumannhaus
[Städt. Musikbibliothek]**
Ort: Sebastianstraße 182, 53115 Bonn

18:00 Uhr **Empfang der Stadt Bonn**
Ort: Altes Rathaus, Gobelinsaal,
Markt 2, 53111 Bonn

19:00 Uhr **Geselliger Abend**
Ort: Restaurant „Em Höttche“, Markt 4,
53111 Bonn

**Freitag, 18. September 2020**

15:00-17:00 Uhr **Führung 13: Stadtrundgang
auf Beethovens Spuren**
Treffpunkt: Beethoven-Haus,
Bonngasse 24-26
Teilnahmebeitrag: 8 €

**Zu allen Veranstaltungen ist
eine Anmeldung erforderlich!**

INFORMATIONEN ZUR ANMELDUNG

Anmeldeschluss 1. September 2020
für die Tagung

Anmeldung Registrierung und Online-Anmeldung:
https://www.aibm.info/my_aibm/



Tagungsbeitrag Der Tagungsbeitrag beträgt für IAML-Mitglieder und Studierende 30 € bzw. 15 € [1 Tag] bei Anmeldung und Zahlungseingang bis zum 12. Juli 2020. Ab dem 13. Juli 2020 gelten die Tagungsbeiträge 40 € bzw. 20 € [1 Tag].

Für Nicht-Mitglieder beträgt der Tagungsbeitrag 40 € bzw. 20 € [1 Tag].

Für Teilnehmer*innen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung ist die Teilnahme an der Jahrestagung der IAML Deutschland mit Ausnahme der kostenpflichtigen Schulungsangebote und Führungen frei. Als Nachweis gilt das Namensschild bzw. die Teilnahmebestätigung.

Stornierung Bis 1. September 2020 werden Beiträge bei Stornierung erstattet.

Übernachtung Wegen des Beethovenfestes (ab 4. September 2020) empfiehlt sich für Zimmer außerhalb der reservierten Kontingente eine frühzeitige Buchung!

Zimmerreservierung Es steht bis zum 14. August 2020 ein Zimmerkontingent über Bonn Regio zur Verfügung. Preisinformationen dazu entnehmen Sie bitte dem Hotelangebot:

<https://www.bonn-region.de/events/iaml-tagung.html>



Bei der Buchung über das Portal erhält man eine Fahrkarte für den Verkehrsverbund Rhein-Sieg, gültig vom Anreisetag bis zum Abreisetag.

Nahegelegen ist außerdem:
Hotel Motel One Bonn-Beethoven
Berliner Freiheit 36. 53111 Bonn

ANFAHRT- UND UMGEBUNGSPLAN

Öffentlicher Nahverkehr Informationen zum ÖPNV Bonn:
<https://www.swb-busundbahn.de>



Umgebungsplan Stadtplan Bonn mit Kennzeichnung aller Orte für die Tagung:
<https://tinyurl.com/tz43ykj>



PROGRAMM AKTUELL

Sie finden eine tagesaktuelle Version des Programms unter <http://www.aibm.info/tagungen/2020-bonn/>



Irgendwas mit digital. Bericht von der Frühjahrstagung der AG Musikhochschulbibliotheken

Wie wichtig digitale Medien, Arbeitstechniken und Strukturen im Frühjahr 2020 wirklich werden würden, war noch nicht absehbar, als am 6. und 7. März 2020 die Frühjahrstagung der AG Musikhochschulbibliotheken in Berlin stattfand.

Thomas Nierlin, Leiter der Bibliothek der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, hatte eingeladen und gemeinsam mit Sabine Simon und Maria Petzoldt ein spannendes und abwechslungsreiches Programm zusammengestellt – für die Organisation und die Gastfreundschaft sei ihm und seinem Team an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt.

Los ging es am Freitagnachmittag mit einer Führung im Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Hier erläuterte Prof. Dr.

Conny Restle, Direktorin des Musikinstrumenten-Museums, nicht nur die historischen Wurzeln und Hintergründe der Sammlung, sondern stellte auch einige Schätze daraus vor. Einzigartig waren etwa ein Paar Echo-Blockflöten, Streichinstrumente in alemannischer Bauweise und ein Cembalo, das nicht nur zusammengeklappt werden kann, sondern auch über ein eingebautes Stimmgerät verfügt.

Durch verwinkelte Gänge ging es direkt weiter zur Bibliothek des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Carsten Schmidt, Leiter des Referats Musikwissenschaftliche Dokumentation, erläuterte deren Aufgaben und Funktionen, woran sich eine kurze Diskussion zu verschiedenen Fragen aus dem Bereich der Erschließung und des Datenmanagements anschloss. Im Magazin gewährte Schmidt unter anderem Einblick in die wertvolle Kopiensammlung der Bibliothek.

In der Barenboim-Said-Akademie wies der Geschäftsführer der Akademie, Dr. Carsten Siebert,



Gruppenfoto vor dem Berliner Konzerthaus
Foto: Marc Weisser

zunächst auf die besondere Architektur und Geschichte des Gebäudes als früheres Magazin für die Kulissen der Staatsoper Unter den Linden hin. Anschließend besichtigten wir den Konzertsaal der Akademie, den Pierre Boulez Saal.

Kenntnisreich erklärte Siebert akustische Phänomene des Saals und wie sich hierbei das Ziel der Akademie, *Bildung durch Musik*, manifestiert. Anschließend erfuhren wir auch einiges über die Geschichte der Barenboim-Said-Akademie und ihre Arbeit als stark international ausgerichtete, staatlich anerkannte, private Musikhochschule. Beim Studium steht das Motto *Bildung durch Musik* ebenfalls im Zentrum, weshalb die Studierenden nicht nur Musikunterricht erhalten, sondern sich auch intensiv mit Geschichte, Philosophie und dergleichen auseinandersetzen.

Die eigentliche Tagung fand am Samstag in den Räumlichkeiten der Hochschule für Musik Hanns Eisler statt. Begrüßt wurden wir nicht nur von Thomas Nierlin, sondern auch vom Kanzler

Hans-Joachim Völz, der sich (noch) darüber freute, dass es neben dem Coronavirus auch andere, erfreulichere Themen gibt. Niemand hätte da wohl gedacht, dass die Frühjahrstagung schon eine Woche später nicht mehr hätte stattfinden können.

Zunächst wurde diskutiert, an welchen Wochentagen die Frühjahrstagung zukünftig stattfinden soll. Damit weiterhin möglichst viele Kolleginnen und Kollegen teilnehmen können, aber Schwierigkeiten bei der Anerkennung von Arbeitszeiten am Wochenende verringert werden, findet die Frühjahrstagung 2021 probeweise an einem Donnerstag und Freitag in der vorlesungsfreien Zeit statt.

Bei den Berichten aus den Bibliotheken zogen sich digitale Themen wie ein roter Faden durch. Teils betrafen sie sehr spezifische Projekte und Fragestellungen, teils aber auch strategische, technische oder organisatorische Aspekte, die von allgemeiner Relevanz waren. Es kam zur Sprache, dass bei Rektoren, Kanzlern, Verwaltungsmitarbeitern und Bibliothekaren offenbar ein sehr



Pierre Boulez Saal der Barenboim-Said-Akademie

Foto: Petra Wagenknecht

unterschiedliches Verständnis von „digital“ vorhanden ist und dass etliche Bibliothekarinnen und Bibliothekare das Gefühl haben, dass die Möglichkeiten und Fähigkeiten der Bibliotheken von den Hochschulen oft nicht erkannt und so auch nicht für den digitalen Wandel nutzbar gemacht werden. Aus diesem Grund möchten die Bibliotheken proaktiv auf die Rektoren zugehen und für die digitalen Kompetenzen der Bibliotheken werben. Neben digitalen Themen wurde aber auch von Vortragsreihen in der Bibliothek, Veranstaltungen zur Informationskompetenz, Platzmangel, Schwierigkeiten bei der Personalgewinnung und Umbauprojekten berichtet.

Der darauf folgende Vortrag *Open Access in den Künstlerischen Hochschulen* von Friederike Kramer (Universität der Künste Berlin) und Anika Wilde (Hochschule für Schauspiel Ernst Busch) zeigte auf, was in Berlin bereits im Bereich von Open

Access getan wird. Die Referentinnen stellten dar, dass das sonst übliche, auf Textproduktion fokussierte Modell von Open Access für Kunst- und Musikhochschulen nur eingeschränkt funktioniert. Hier entstehen schließlich nicht nur Texte, sondern vor allem auch Audio- und Videodateien, Noten und Bilddateien. Um diese immateriellen Kulturgüter zu bewahren und per Open Access zugänglich zu machen, müssen andere rechtliche, technische, ethische und inhaltliche Fragen gestellt werden. Diese besonderen Inhalte und Formate erfordern auch, dass künstlerische Einrichtungen an einer eigenen Strategie arbeiten und ein eigenes Qualitätsmanagement für Open Access-Dateien etablieren. Bibliotheken können und müssen hierbei nicht zu Experten für jede einzelne Fragestellung werden, sondern sollten ein Netzwerk aufbauen und mit entsprechenden Experten zusammenarbeiten – etwa für Urheberrechts- und Lizenzfragen



Thomas Nierlin bei der Führung durch die Bibliothek der Hochschule für Musik Hanns Eisler

Foto: Marc Weisser

oder für die Entscheidung, was überhaupt inhaltlich und qualitativ für Open Access geeignet ist. So wurde nicht zuletzt deutlich, dass Open Access ein langwieriger Prozess ist und dass Synergien zur Bewältigung der Herausforderungen geschaffen werden müssen – auch damit Open Access in Zeiten von ohnehin knappen Personalressourcen nicht als Zusatzbelastung angesehen wird. Sich diesen Herausforderungen nicht zu stellen, ist für die beiden Referentinnen keine Option, da dann das Potenzial verschenkt wird, die Sichtbarkeit der Künste und ihrer Vielfalt zu erhöhen.

Bei der abschließenden Diskussion aktueller Themen ging es unter anderem um den digitalen Noten-Aggregator „nkoda“. Erste nkoda-Testläufe an verschiedenen Musikhochschulen ergaben eine durchwachsene Bilanz. Kritisiert wurden etwa die mangelhaften Suchfunktionen, die Lücken im Bestand und die fehlende Option zur Übernahme der Metadaten in den eigenen OPAC. Da bisherige studentische Testnutzer sich aber durchaus auch positiv über nkoda geäußert hatten und es momentan kein anderes vergleichbares Angebot gibt, wird

nkoda dennoch als relevant für Musikhochschulbibliotheken betrachtet. Im weiteren Vorgehen wollen die Bibliotheken nkoda gegenüber geschlossen auftreten und verhandeln, federführend sind hierbei das hbz und die Musikhochschulbibliotheken in Nordrhein-Westfalen. Zum Ende hin sprachen wir uns nochmal nachdrücklich dafür aus, die digitalen Kompetenzen der Bibliotheken gegenüber anderen Akteuren klarer herauszustellen: Erfahrung in der Produktion und im Management von Metadaten, das Bewahren von Wissen und Kulturgütern unabhängig vom Aggregatzustand, die Weitergabe von entsprechendem Know-how an andere Personen und nicht zuletzt die Digitalisierung eigener Arbeitsprozesse.

Wer wollte, konnte sich nach so viel Digitalem noch von Thomas Nierlin durch die Bibliothek und ihre zahlreichen Magazinräume führen lassen und einige analoge Preziosen aus deren Bestand bewundern.

Anne-Marie Metzger, Leiterin der Bibliothek in der Hochschule für Kirchenmusik Tübingen

**36 Jahre und 4 Monate
für die Musikbibliothek
der Stadtbücherei
Frankfurt.
Der langjährige Leiter
Martin Prescher
verabschiedet sich in den
Ruhestand**



Fast sein ganzes Berufsleben lang engagierte sich Martin Prescher in der Musikbibliothek der Stadtbücherei. Der in der Nähe von Göttingen aufgewachsene Klassik- und Weltmusikliebhaber studierte zunächst Bibliothekswissenschaften und spezialisierte sich danach auf Musikalien. Nach einem Intermezzo an der Musikhochschule Hannover kam Prescher 1983 nach Frankfurt. In der Stadtbücherei war er zunächst für die Tonträger zuständig, später für die Notensammlungen und übernahm 1999 dann schließlich die Leitung der Musikbibliothek.

Die Frankfurter Musikbibliothek wurde 1904 gegründet und ist eine der ältesten und größten ihrer Art in Deutschland. Die Umbrüche der Musikbranche spiegeln sich auch in ihrem Angebot wieder. Prescher erlebte in 36 Berufsjahren das Kommen und Gehen von Tonträgern, Musikstilen und Kundenwünschen. Frei nach seinem musikalischen Idol John Lennon setzte er dessen Appell „Come together“ um und etablierte erfolgreiche Veranstaltungsreihen wie die „Musikszene Frankfurt“ oder das „Podium junger Künstler“ mit dem Dr. Hoch's Konservatorium in der Bibliothek.

Am 30. März 2020 endete nun seine Zeit in der Stadtbücherei Frankfurt. Die Kolleg*innen und Besucher*innen der Stadtbücherei werden den Mann mit den weißen Locken vermissen. Die Musik aber wird Martin Prescher auch in seinem Ruhestand begleiten. So freut er sich auf mehr Zeit fürs Geige- und Cellospiel und plant, in einem Gospel-Chor und einem Weltmusikensemble aktiv zu werden.

Berlin

Instrumente ausleihen wie
Bücher

Offensichtlich füllen Öffentliche Bibliotheken mit der kostenfreien Ausleihe von Musikinstrumenten eine Marktlücke.

Seitdem mit der Pablo-Neruda-Bibliothek der Stadtbibliothek Friedrichshain-Kreuzberg die erste Bibliothek im Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins (VÖBB) und in Kooperation mit dem benachbarten Händel-Gymnasium Musikinstrumente ausleiht, hat sich die enorme Nachfrage schnell in Berlin herumgesprochen. Die Musikbibliothek Marzahn-Hellersdorf bietet ebenfalls Instrumente zur Ausleihe an.

Der Musikbereich der Ingeborg-Drewitz-Bibliothek, der 2018 sein 90-jähriges Bestehen feierte und zu den zehn ausleihstärksten Öffentlichen Musikbibliotheken Deutschlands zählt, präsentiert seit dem 4. Februar 2019 Instrumente zur Ausleihe.

Zum Anfangsbestand zählten Rhythmus-Sets mit Orff-Instrumenten für die musikalische Früherziehung, die entsprechend einer neuen strategischen Ausrichtung des Musikbereiches in musikalischen Themenkisten ausgeliehen wurden. Der Bestand wuchs schnell um Bongos, Boomwhackers, Glockenspiele, Klangschaalen, Ukulelen und Xylophone; also mit Instrumenten, die im Anschaffungspreis unter 70 Euro lagen. Die Instrumente wurden von Anfang an wie jedes andere Medium behandelt. Sondermittel machten es möglich, dass kostenintensivere Instrumente wie Gitarren und Violinen in allen Größen, Banjos, Djembes, Mandolinen, eine Blues-Mandoline und eine Westerngitarre gekauft werden konnten.

Ausleihkonditionen und Bestandspräsentation

Die Ausleihkonditionen sind mit denen eines Buches identisch. Jedes Instrument kann mit einem gültigen Bibliotheksausweis für vier Wochen und mit optional zweimaliger Verlängerung der Ausleihzeit ausgeliehen werden. Nach Ablauf dieser insgesamt drei Monate muss das Instrument zur erneuten Ausleihe vorgelegt werden.

Demnächst sind die Instrumente auch über den Online-Verbundkatalog bestellbar. Die Ausleihe erfolgt jedoch nur in der besitzenden Bibliothek vor Ort.

Der Bedarf nach Instrumenten übertrifft alle Erwartungen. In der Regel sind mindestens 90 Prozent des Bestandes ausgeliehen, so dass eine Tischpräsentation in Steglitz-Zehlendorf mit den wenigen verfügbaren Instrumenten bisher ausreichend ist.

Formalerschließung und RFID-Verbuchung

Die Arbeitsgemeinschaft Musik im VÖBB einigte sich auf den fiktiven Reihentitel *Musikinstrument zum Ausleihen*, um alle Instrumente im OPAC an einer Stelle recherchierbar zu machen. Das Kompetenzzentrum Musik im VÖBB legte im Juli 2019 ein

VÖBB-Minimalformat als standardisierte Anleitung für die Formalererschließung der Instrumente nach RDA mit der bisherigen Physikalischen Form (Medienart) „Sonstiges Material oder Gegenstand“ vor. Mit wachsender Bestandszahl prüft die Arbeitsgemeinschaft für den gesamten Verbund aus Gründen der besseren Recherchierbarkeit die Einrichtung einer eigenen Physikalischen Form (Medienart) „Musikinstrument“.

Zu den ersten Erfahrungen in der Anschaffung gehörte, möglichst alle Instrumente mit einer dazugehörenden Tragetasche zu kaufen. Handelsüblich gehören diese nicht bei jedem Instrument dazu und müssen bei der Inventarisierung wie eine „Medienkombination“ zusammengeführt werden.

Für die RFID-Verbuchung werden sowohl die Tragetaschen als auch die Instrumente getaggt, da diese im Freihandbereich für jedermann zugänglich präsentiert werden und daher gesichert werden müssen.

Bei der technischen Bearbeitung wurde jedes einzelne Teil mit einem Eigentumsetikett versehen und ein Aufkleber mit der Beschreibung der enthaltenen Teile für das Einkleben in der Tragetasche individuell angefertigt. Die IAML-Jahrestagung 2019 in Augsburg erbrachte aus der Musikbibliothek Halle die Anregung, einen Aufkleber „Dieses Instrument ist eine Leihgabe der Stadtbibliothek Steglitz-Zehlendorf“ als Werbung auf die Tragetaschen zu kleben. Bislang fallen diese Aufkleber noch häufig ab, nach dem optimalen Material muss also weiter gesucht werden. Die Stadtbibliothek Reutlingen berichtete positiv vom Aufnähen vergleichbarer Werbung durch eine Änderungsschneiderei!

Instrumentenworkshops

Mit Einführung des Angebots bot es sich an, kostenfreie Instrumenten-Workshops für Anfänger*innen (teilweise altersübergreifend für Kinder und Erwachsene) durchzuführen. In Kooperation mit der kommunalen Musikschule und einer Musikalienhandlung konnten namhafte Dozent*innen auf Honorarbasis für mehrstündige, stets ausgebuchte Workshops für Cajon, Gitarre oder Ukulele gewonnen werden. Die Instrumente wurden den etwa zwanzig Workshop-Teilnehmenden zur Verfügung gestellt und konnten anschließend ausgeliehen werden. Ein Angebot, das rundum begeisterte.

Lektorat Musikinstrumente

Es liegt nahe, dass ein teures Instrument qualitativ hochwertiger und langlebiger ist. Allerdings sollten Anschaffungspreis und Nutzung im angemessenen Verhältnis stehen, sodass der Vergleich von



Anbietern und Preisen zur Lektoratsarbeit gehört. Die Beratung und der Kontakt zum Musikalien- oder Instrumentenhandel haben sich unbedingt bewährt. Wie sonst sollte man mit Reklamationen umgehen? Zum Beispiel war der Steg zweier preisgünstigerer Violinen mangelhaft verarbeitet, sodass diese vom Geigenbauer nachgearbeitet werden mussten.

Was macht man mit gerissenen Saiten oder Beschädigungen? „Ersatzteile“ wie Gitarren- und Ukulelensaiten, zerbrochene Schlägel, verschlissene Geigenbögen oder Batterien für Stimmgeräte gehören zur konzeptionellen Planung dazu. Die Wartung, dazu gehört das Wechseln von Saiten, und auch das Stimmen der Instrumente vor der Ausleihe sind neue Lektoratsaufgaben, bei denen sich fähige Kolleg*innen untereinander unterstützen.

Instrumentenkatalog

Der Musikbereich bietet nach einem Jahr 52 verschiedene Instrumente in 95 Exemplaren an, darunter allein 31 Ukulelen. Was ist eine Sansula, was ist eine Cabasa? Welche Geige kann ein sechsjähriges Kind spielen? Haben Sie eine Dreiviertelgitarre? Dies sind typische Kundenfragen. Ein Instrumentenkatalog des Musikbereiches der Ingeborg-Drewitz-Bibliothek der Stadtbibliothek Steglitz-Zehlendorf mit Abbildungen und Register wurde erstellt, der für die Kolleg*innen und Kund*innen einen hilfreichen Überblick auch für die Beantwortung all dieser Fragen gewährt. Aus Gründen des Copyrights für die Veröffentlichung des Kataloges mit Abbildungen empfiehlt sich das eigene Fotografieren der Instrumente.

Anschaffungsvorschläge

Die Möglichkeit des ersten Ausprobierens in Zeiten, in denen das Erlernen eines Instrumentes auf diversen Internetkanälen für jedermann möglich ist, besticht in ihrer Einfachheit. Die Kundenresonanz bestätigt das kreative Bedürfnis von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. Nachfragen nach weiteren Instrumenten wie Akkordeon, Keyboard, Klavier und Schlagzeug haben zum Anlegen einer Wunschliste für kommende Anschaffungen geführt.

Zahlreiche Pressemitteilungen zur Instrumentenausleihe erfuhren erfreuliche Reaktionen durch Bürger*innen, die der Bibliothek ihre Instrumente schenkten. Ein Akkordeon, eine Oktavgitarre und eine Banjo-Ukulele wären bisher nicht finanzierbar gewesen.

Auf der Pressekonferenz des Landesmusikrates Berlin zum *Instrument des Jahres: Violine* fragte ein Journalist, wie man dieses Streichinstrument Kindern und Jugendlichen zugänglich macht, deren Eltern sich keinen Musikunterricht leisten können? Der Beitrag des Verbundes der Öffentlichen Bibliotheken Berlins dazu: Bei uns können Kinder mit einem kostenfreien Bibliotheksausweis genauso kostenfrei eine Violine ausleihen.

Cortina Wuthe (Vizepräsidentin der IAML Deutschland e.V.),
kommissarische Leiterin des Musikbereichs der Ingeborg-
Drewitz-Bibliothek der Stadtbibliothek Steglitz-Zehlendorf
von Berlin und Ansprechpartnerin für das Kompetenzzentrum
Musik im VÖBB

Wien

Beethoven digital –
ein Onlineportal der
Österreichischen
Nationalbibliothek

Die musikalische Welt steht im Jahr 2020 zu großen Teilen unter dem Einfluss eines bedeutenden Jubiläums – des 250. Geburtstages von Ludwig van Beethoven. Im Jahr 1770 wurde er in Bonn am Rhein geboren, hier verbrachte er seine Kindheit und Jugend und erhielt eine prägende Ausbildung. Aber schon im Alter von 21 Jahren wurde aus einer als Studienaufenthalt geplanten Reise nach Wien ein dauerhafter Umzug, Bonn sollte Beethoven nie wieder sehen. Wien, damals die Stadt Mozarts und Haydns, ein musikalisches und kulturelles Zentrum dieser Zeit, bot mit seinen sehr musikinteressierten Einwohnern, seinem vielfältigen Konzertwesen in den zahlreichen Adelspalais und seiner lebendigen Verlagsszene ein anziehendes Ziel für den jungen Komponisten.

Die Österreichische Nationalbibliothek hat den Beginn des Jubiläumsjahres mit einer großen Ausstellung im Prunksaal begleitet; hier wurde versucht, mit dem Blick auf die zahlreichen Facetten des Lebens von Ludwig van Beethoven den Menschen hinter dem oft mythifizierten Genie zu zeigen. Begleitet wurde die Ausstellung, die ja sowohl zeitlich als auch räumlich beschränkt war, mit der Einrich-

tung eines Onlineportals mit dem Namen *Beethoven digital*/1/. Dazu wurden Bestände mit engem Bezug zu Beethoven aus verschiedenen Sammlungen des Hauses digitalisiert./2/ Aus historischen Gründen befinden sich heute nur vergleichsweise wenige originale Musikhandschriften Beethovens im Besitz der früheren Hofbibliothek; von den 13 Handschriften ist vielleicht das Violinkonzert op. 61 das bedeutendste Stück. Die Sammlung von Handschriften und alten Drucken steuerte die ca. 130 Briefe umfassende Korrespondenz Beethovens bei, die unter anderem Briefe an seinen Vater Johann und an Freunde und Schüler wie Erzherzog Rudolph oder Nikolaus von Zmeskal enthalten. Aus dem Bildarchiv können über 1.100 Abbildungen mit Bezug zu Ludwig van Beethoven durchsucht und betrachtet werden, über das Zeitungsportal ANNO erhält man dank der integrierten Volltextsuche mehr als 11.000 Treffer mit dem Suchbegriff Beethoven. Gerade die Erwähnungen zu Lebzeiten des Komponisten sind für die Forschung eine sehr interessante Datenquelle; der derzeit früheste Eintrag stammt aus dem Jahr 1791 und nennt Beethoven als Organisten in der „Kurfürstlich Köllnische[n] Kabinettskapellen und Hofmusik“ in Bonn.

Erstdrucke Handschriften Briefe Bilder Zeitungen

▸ Orchesterwerke

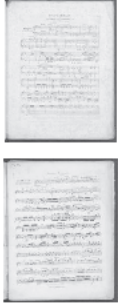
▾ Konzerte

▸ Klavierkonzerte

▸ Tripelkonzert

▾ Violinkonzert

Opus 61 - Violinkonzert D-Dur - 1806



[Op. 61. Konzert (D-Dur) für Violine.] Sechstes Concert (in D-dur) für das Piano-Forte allein von L. van Beethoven. 61tes Werk. (Klavier.) - [ohne Jahresangabe]

[Op. 61. Konzert (D-Dur) für Violine]. Concerto pour le Violon avec accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, Cors, Bassons, Trompettes, Timbales, Violoncelles et Basse. Composé et Dédié à son ami, Monsieur de Breuning, Secrétaire Aulique au service de Sa Majeste l'Empéreur d'Autriche par Louis van Beethoven Oeuvre 61. (Propriété de l'Editeur) No 4022. - [nach 1826]

Screenshot der Webseite <https://www.onb.ac.at/beethoven-digital/portal/>

Der wichtigste Bestand des Portals speist sich aus der Digitalisierung der umfangreichen Sammlung von Erst- und Frühdrucken der Werke Beethovens, die über die Sammlung Hoboken in den Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek gekommen sind. Die insgesamt über 8.000 Titel umfassende Kollektion stellt die weltweit größte Privatsammlung ihrer Art dar und kam 1974 in den Besitz der Musiksammlung. Seit 2016 steht sie auf der nationalen UNESCO-Liste des Weltdokumentenerbes „Memory of Austria“. Von Beethoven enthält sie insgesamt 941 Drucke mit über 43.000 Seiten. Erstdrucke sind neben den Autographen eine bedeutende Quelle für die Forschung, denn wenn diese in Zusammenarbeit mit dem Komponisten entstanden sind, können sie sich nach Veränderungen durch den Komponisten durchaus von handschriftlichen autographen Quellen unterscheiden.

Die Werke sind in dem Portal durch eine inhaltliche Systematik erschlossen – also finden sich beispielsweise unter dem Reiter „Konzerte“ die Unterpunkte Klavierkonzerte, Tripelkonzert und Violinkonzert. Auf der nächsten Ebene sind dann alle vorhandenen Ausgaben des jeweiligen Werkes, im Falle des Violinkonzerts beispielsweise vier unterschiedliche Frühdrucke versammelt.

Durch einen Klick auf das Vorschaubild gelangt man direkt zum Digitalisat, bei einem Klick auf den Text, der dem OPAC der Österreichischen Nationalbibliothek entstammt, wird man zum Katalogisat weitergeleitet, wo sich weitere Informationen zu dem jeweiligen Druck finden lassen. Die Digitalisate können als Einzelgrafiken oder als komplettes PDF heruntergeladen werden.

Das Portal *Beethoven online* ist nicht die erste Aktivität der Musiksammlung im Bereich der digitalen Präsentation ihrer Bestände; so gab es in den letzten Jahren beispielsweise eine enge Zusammenarbeit beim Aufbau der Portale *Schubert online* und *Bruckner online*.^[3] Auch für die Zukunft ist geplant, weitere Bestandsgruppen umfassend zu erschließen und benutzerfreundlich aufbereitet zu präsentieren.

Dr. Marc Strümper, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

1 <https://www.onb.ac.at/beethoven-digital/portal/>

2 Großzügig unterstützt wurde dieses Digitalisierungsprojekt durch die Raiffeisen Bank International AG (RBI).

3 <https://schubert-online.at/> bzw. <https://www.oeaw.ac.at/detail/news/anton-bruckner-online/>

Rainer E. Lotz mit Michael Gunrem und Stephan Puille

Das Bilderlexikon der
deutschen Schellack-
Schallplatten



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

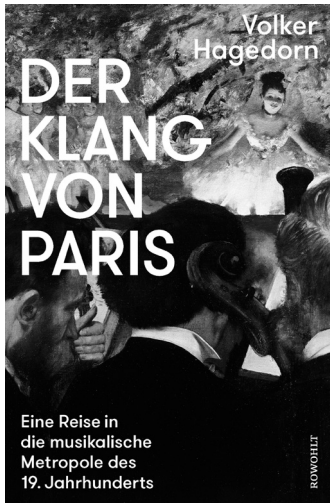
Bei dieser Lektüre quer durch die Bände des Buches drängt sich der Gedanke auf, dass sich keines der behandelten Labels Gedanken über die Langlebigkeit und Archivierung seiner Produkte gemacht zu haben scheint. Aktualität war oft viel wichtiger, und in Zeiten von Mangelwirtschaft vor, während und nach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

Ruprecht Langer



Volker Hagedorn

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

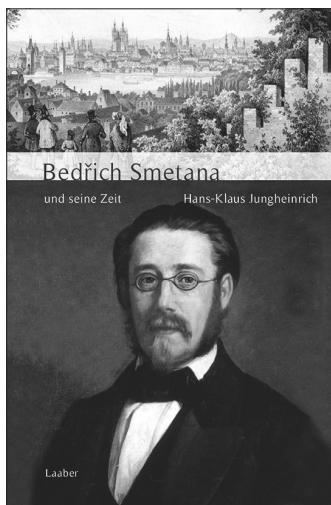
Hagedorn begibt sich vor Ort auf die Suche nach den Spuren einer vergangenen Epoche, wobei er oft genug feststellt, dass sie gründlich beseitigt oder verwischt wurden. Er vermittelt eine ziemlich genaue Vorstellung von der sich kontinuierlich verändernden Metropole, die der legendäre Stadtplaner Haussmann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

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

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

Dr. Norbert Meurs

Hans-Klaus Jungheinrich Bedřich Smetana und seine Zeit.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

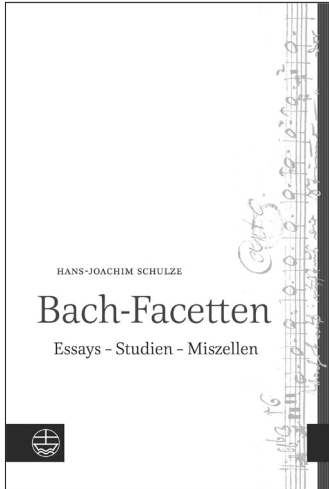
Sehr lobenswert und erhellend ist auch die genauere Beschreibung aller sechs Orchesterstücke des Zyklus von Symphonischen Dichtungen über historische, landschaftliche und legendäre Sujets, die Smetana unter dem Titel *Má vlast* zusammengestellt hat. Genauer als Smetana selbst es in seinen (hier zitierten,)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

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

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

Dr. Peter Sühring

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elisabeth Pütz

Gunna Wendt

Die Bechsteins.

Eine Familiengeschichte.

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



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

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

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

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

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

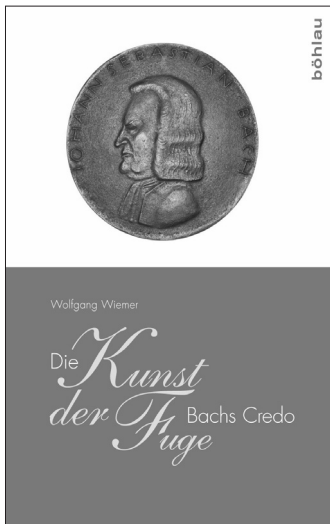
Korrespondenz mit Musikern und Geschäftspartnern oft nur Briefe einer Seite vertreten. Gewiss ein Manko. Andere naheliegende Quellen wie zeitgenössische Musikzeitschriften, Erinnerungen von Musikern etc. wurden jedoch erst gar nicht bemüht. Allein Artur Schnabels Autobiographie wäre schon eine wahre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

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

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

Dr. Norbert Meurs

Wolfgang Wiemer Die Kunst der Fuge. Bachs Credo.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elisabeth Pütz



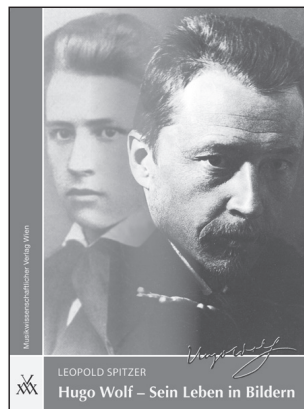
Neuerscheinung:

Leopold Spitzer

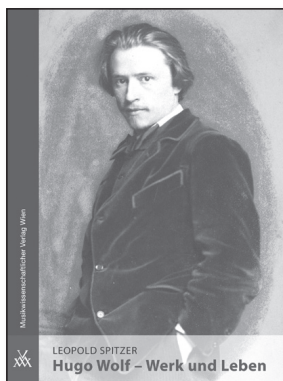
Hugo Wolf – Sein Leben in Bildern

Mehr als 200 Abbildungen von Hugo Wolf, seiner Familie und Persönlichkeiten aus seinem privaten und beruflichen Umfeld sowie seiner Wohnorte und Wirkungsstätten ermöglichen einen umfassenden Einblick in vielfältige Lebensbereiche des Komponisten. Mit ausführlichen Erläuterungen steht diese Bildbiographie durchaus für sich und ist darüber hinaus eine optimale Ergänzung zu Hugo Wolfs Texten und Briefen.

120 Seiten, Format: 19,5 x 26,5 cm, Hardcover
W 106, ISBN 978-3-903196-07-0, € 45,00 (exkl. MwSt.)



Ebenfalls erhältlich:



Leopold Spitzer

Hugo Wolf – Werk und Leben

Erstmals gibt es nach längerer Zeit wieder eine grundlegende Biographie von Hugo Wolf.

Leopold Spitzer, Editionsleiter der Hugo-Wolf-Gesamtausgabe und Herausgeber seiner Schriften, ist ein Experte ersten Ranges auf diesem Gebiet.

Sein vom Werk des Komponisten ausgehendes Lebensbild aus dem Jahr 2003 wurde für diese Ausgabe auf den aktuellsten Stand gebracht.

Format 17 x 24, broschiert
W 105, ISBN 978-3-903196-02-5
€ 32,80 (exkl. MwSt.)

Hugo Wolf – BRIEFE 1873 – 1901

Ausgabe sämtlicher Briefe in vier Bänden
vorgelegt von Leopold Spitzer

Jeder Band im Format 135 x 210 mm. Geb. mit Schutzumschlag



BAND 4:
Kommentar und Register
868 Seiten, Hardcover
W 103/4, ISBN 978-3-902681-23-2
€ 97,60 (exkl. MwSt.)



BAND 3:
Briefe 1896–1901
672 Seiten, Hardcover
W 103/3, ISBN 978-3-902681-22-5
€ 80,00 (exkl. MwSt.)



BAND 2:
Briefe 1892–1895
840 Seiten, Hardcover
W 103/2, ISBN 978-3-902681-21-8
€ 93,50 (exkl. MwSt.)



BAND 1:
Briefe 1873–1891
680 Seiten, Hardcover
W 103/1, ISBN 978-3-902681-20-1
€ 80,00 (exkl. MwSt.)



**Berliner
Philharmoniker**
Digital Concert Hall

Die Digital Concert Hall für Institutionen

Eröffnen Sie Ihren Studenten die Welt der klassischen Musik. Mit Konzerten der Berliner Philharmoniker.

Mehr erfahren unter
digitalconcerthall.com/institutions



Panasonic

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

Georg Friedrich Händel Suite à deux Clavecins

HWV 446

Neue Rekonstruktion von Jan Devlieger

Von dieser Suite ist nur die Partie des ersten Cembalos überliefert. Dies ist einerseits bedauerlich, lässt uns aber andererseits Spielraum für verschiedene Rekonstruktionen und Interpretationen.
Hrsg. Jan Devlieger

HD 2196 ISMN: 979-0-700359-73-7

€ 12,80

zwei Spielpartituren



Christian Ernst Graaf Leçons pour la Basse generale suivant l'ordre des degrez de ses Accords en [12] Sonatines pour un Violon avec la Basse chiffrée

Amsterdam zweite Hälfte 18. Jh.

Eine Generalbassschule; ein Muss für jeden, der Interesse hat, sich das Spielen des bezifferten Basses zu eigen zu machen. Schrittweise werden anhand von 12 Sonatinen neue Akkorde und Ziffern gebraucht. In der vorliegenden Ausgabe werden Graafs Bezifferungen an den Standard des 18. Jahrhunderts angepasst. Es wurde eine zweite Partitur mit dem ausgesetztem Generalbass als didaktisches Hilfsmittel hinzugefügt.

Hrsg. Jan Devlieger

GF 2204 ISMN: 979-0-700359-81-2

€ 25,50

zwei Partituren und Violinstimme



edition offenburg

www.edition-offenburg.com

Mihoko Kimura
Sommerhalde 15, D-77656 Offenburg
+49-(0)781-9906350
mail@edition-offenburg.com

ortus musikverlag

Musik zwischen Elbe und Oder / Band 41

Antonio Rosetti

Requiem Es-Dur

Murray H15 (Version C, 1776/1791))

für Soli (SATB), Chor (SATB) und
Orchester

Hrsg. von Roland Biener

om272

ISMN 979-0-502341-77-0

Hardcover, XXVI + 68 Seiten

44,00 EUR

Antonio Rosetti
Requiem Es-Dur

Am 24. Dezember 1791 beschrieb die Wiener Zeitung Atmosphäre und Aufwand eines weit hin beachteten Ereignisses: Zehn Tage zuvor waren 4000 Menschen in St. Nikolas auf der Prager Kleinseite erschienen, um des am 5. Dezember verstorbenen Wolfgang Amadé Mozart in einer Trauerfeier zu gedenken. Unter der Leitung des Kapellmeisters Jan Joseph Strobach (1731–1794) erklang ein Requiem des zu dieser Zeit in der Mecklenburg-Schweriner Residenz Ludwigslust lebenden Antonio Rosetti (um 1750–1792). Doch war das Werk keineswegs zu diesem Anlass verfasst worden, und Rosetti selbst wird, wenn überhaupt, erst später von der Aufführung seines Werkes erfahren haben. Sie reiht sich in eine große Zahl von Einstudierungen ein, die die Bedeutung und Beachtung erkennen lassen, denen sich diese Komposition der Totenmesse seit ihrer Entstehung im Jahr 1776 erfreuen konnte und die Rosettis Ruhm seither begründeten. Anlass zur Entstehung des Requiems fünfzehn Jahre zuvor war ein Todesfall, der den Hof, an dem Rosetti seit 1773 wirkte, in große Trauer gestürzt hatte. Bei der Geburt des ersten Kindes verstarb am 9. März 1776 die gerade neunzehnjährige Fürstin Maria Theresia von Oettingen-Wallerstein. Für die am 26. März stattfindenden Beisetzungsfestlichkeiten erteilte Fürst Kraft Ernst (1748–1802) seinem Kapellmeister Rosetti den Auftrag zur Abfassung eines Requiems. Es entstand ein Werk von außerordentlicher Anmut und Schönheit, dem alle Düsternis fehlt. Eine Geste des Komponisten berührt bis heute: Im Introitus zielt die Bitte des Chores um die ewige Ruhe nicht wie üblich auf die Allgemeinheit der Verstorbenen. Das „dona ei requiem“ bezieht sich hier direkt auf die Fürstin: „Herr, gib ihr die ewige Ruhe“. Die Totenmesse rief bald weit über Wallerstein hinaus Interesse hervor, und unbeschadet der unvollständigen Umsetzung des Messordinariums erlangte das Werk weite Verbreitung. Antonio Rosettis Requiem Murray H15 wurde in den vergangenen Jahren mehrfach wissenschaftlich gewürdigt. Seit 2008 liegt eine Einspielung des Werkes vor. Die kritische Erstausgabe möchte nun eine weitere Beschäftigung in Wissenschaft und Praxis befördern. (Roland Biener)

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
vollständiger Katalog unter: www.ortus.de

