

Forum **M**usikbibliothek

1 / 2019

40. 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@aibm.info

Schriftleitung Jürgen Diet
c/o Bayerische Staatsbibliothek
Musikabteilung
Ludwigstr. 16, D-80539 München
Fon +49 (0) 89 28638-2768
Fax +49 (0) 89 28638-2479
E-Mail fm_schriftleitung@aibm.info
Claudia Niebel
Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Urbanstr. 25, D-70182 Stuttgart
E-Mail fm_schriftleitung@aibm.info

Rezensionen Dr. Felix Loy, Albstadt
E-Mail fm_rezensionen@aibm.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
Cornelia Grüneisen, Frankfurt a. M.
Kristina Richts, Detmold
Torsten Senkbeil, Lübeck
Angelika Salge, Zürich
Cordula Werbelow, Berlin
Kathrin Winter, Mannheim

Erscheinungsweise Jährlich 3 Hefte (März, Juli, November)

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

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

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

ISSN 0173-5187

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

Alle in Forum **Musikbibliothek** veröffentlichten Texte stellen die Meinungen der Verfasser, nicht unbedingt die der Redaktion dar. Nachdruck oder Veröffentlichung in elektronischer Form, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung der Redaktion.

Liebe Leserinnen und
Leser,

„artificial intelligence“ (AI) oder künstliche Intelligenz (KI) führt die Liste der wichtigsten aufstrebenden Technologien an. Als Informationsdienstleister betrifft uns diese Entwicklung existenziell, und wir sind gut beraten, uns aktiv mit Ressourcen, Möglichkeiten, aber auch Risiken auseinanderzusetzen. Das ist nur möglich durch engmaschige Zusammenarbeit aller „Betroffenen“ und ständigen Austausch gemeinsamer Ansprüche und fachlicher Expertisen. Chris Bourg, Bibliotheksdirektorin am MIT, vertrat im Juli 2018 in ihrem Blog (<https://chrisbourg.wordpress.com>) die Ansicht, dass die Informationsspezialisten aus den Bibliotheken die Herausforderungen nicht nur nicht mit Skepsis begleiten, sondern diese durch strategisches Vorgehen in ihrem Sinn steuern und beeinflussen sollen. Eine dieser Strategien ist die sogenannte „balanced cooperation“ mit allen Beteiligten (Fachbibliothekare, Unterhaltsträger, Programmierer, Nutzer, Toningenieure, Fachfirmen ...) und die interdisziplinäre Einbindung sowohl unterschiedlichster Wissenschaften als auch ihrer Sichtweisen und Arbeitsinstrumente. Ein Beispiel: Man mag zur maschinellen Indexierung der Deutschen Nationalbibliothek stehen wie man will, die Perfektionierung des Verfahrens ist nur eine Frage der Zeit. Aber: Auch die DNB kann Implementierung und Verbesserung von Programmen dieser Art nur als Kooperationsprojekt leisten, ist auf Fach- und strategische Kompetenz der vor Ort involvierten Akteure und deren Kenntnis der Grenzen und Risiken angewiesen. Die im anglo-amerikanischen Sprachraum diskursiv geführte Netzdebatte („machines reading books“) ist einerseits von Euphorie und Optimismus, aber andererseits auch von Zukunfts- und Existenzängsten geprägt. Doch auch hier gilt es hervorzuheben, dass aktuell und perspektivisch fachlicher Austausch und Interaktion wichtiger denn je sind.

Wie sehr unser Berufsalltag bereits von solchen Entwicklungen bestimmt wird, zeigt die vorliegende Ausgabe von Forum Musikbibliothek. Als exemplarischer Einstieg hierzu steht der Beitrag von Hanna Sophie Frey aus der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater München, der am Beispiel der Schallplatten-Digitalisierung die multilateralen und transdisziplinären Anforderungen nachdrücklich thematisiert. Der „homo interdisciplinaris“ als Terminus technicus dürfte sicher die zukünftige Debatte über musikbibliothekarische Berufsidentität(en) befeuern. Manuel Bärwald vom Bach-Archiv Leipzig beschreibt Genese und Erwerbungsstrategien der dortigen Forschungsbibliothek und schildert ganz im Sinn der „balanced cooperation“ die Notwendigkeit der Einbindung aller zur Verfügung stehenden Ressourcen von der Finanzierung von Ankäufen über editorische Zuständigkeiten bis hin zur virtuellen Zusammenführung

digitalisierter Quellen unterschiedlichster Herkunft. Tina Frühauf von der RILM-Redaktion in New York legt in ihrem Beitrag die Möglichkeiten musikwissenschaftlicher Forschung am Beispiel von Stasi-Akten über jüdische Musiker dar. Desiderat ist natürlich, Geschichte und Zusammenhänge über das bloße systematische und möglichst lückenlose Nachweisen hinaus erfahrbar zu machen. Dass solche Vorhaben nur kontextualisiert angesiedelt sinnvoll und langfristig nutzbar sind, beweist die Digitalisierung ausgewählter Dokumente – ein Anfang ist gemacht. Ruprecht Langer vom Deutschen Musikarchiv erläutert am Beispiel ausgewählter Tonträger aus der Anfangszeit der Musikaufzeichnung, wie wichtig dauerhafte Konservierung und damit auch Zugänglichmachung historischer Quellen ist. Überhaupt sichern kultur- und geistesgeschichtliche Sammlungen ihre Bestände aktuell, aber auch für die Nachwelt nutzbar nur mittels barrierefreier (Online-) Zugänge für Bildung und Wissenschaft. Lenka Nota und Clemens Zoidl vom Archiv der Zeitgenossen der Donau-Universität Krems in Österreich beschreiben beispielhaft anhand dreier Nach- bzw. Vorlässe die zugleich systematische wie induktive Herangehensweise an Aufbau, Erweiterung sowie Sicherung und Erschließung bedeutender Sammlungen unter Einbeziehung aller zur Verfügung stehenden analogen und digitalen Werkzeuge.

Auch die kürzeren Beiträge und der Rezensionsteil sind informativ wieder sehr dicht. An dieser Stelle sei allen österreichischen Kollegen für ihr Engagement und ihre Beiträge herzlich gedankt!

Viel Freude beim Lesen wünscht

Ihre Claudia Niebel

Spektrum	<p>7 Hanna Sophie Frey: Homo interdisciplinaris: Schallplatten-Digitalisierung an der Hochschule für Musik und Theater München</p> <p>12 Manuel Bärwald: Die Forschungsbibliothek im Bach-Archiv Leipzig: Strategien der Sammlungserweiterung an einem außeruniversitären Forschungsinstitut</p> <p>18 Tina Frühauf: Jüdische Musikforschung in den Akten der Stasi – Möglichkeiten und Grenzen der Recherche</p> <p>23 Ruprecht Langer: Historische Schallplatten im Deutschen Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek</p> <p>27 Lenka Nota und Clemens Zoidl: Zeitgenössische Komponisten in Krems</p>
<hr/>	
Rundblick	<p>36 München: musiconn.scoresearch und musiconn.kontrovers – Digitale Infrastrukturen im Fachinformationsdienst Musikwissenschaft an der Bayerischen Staatsbibliothek (B. Lutz)</p> <p>39 Wien: Fortbildung im Rahmen von Austauschprogrammen – eine Anregung (B. Lodes)</p>
<hr/>	
Rezensionen	<p>41 Klangbeschreibung. Zur Interpretation der Musik Wolfgang Rihms. Hrsg. von Thomas Seedorf. (E. Feß)</p> <p>43 Hans Joachim Marx / Steffen Voss: Die G. F. Händel zugeschriebenen Kompositionen 1700–1800 (HWV Anh. B). (P. Mücke)</p> <p>44 Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans. (P. Sühning)</p> <p>46 Engelbert Humperdinck. Ein biografisch-musikalisches Lesebuch. Hrsg. von Tim Michalak und Christian Ueber. (H.-P. Wolf)</p> <p>48 Barbara Meier: Alban Berg. Biographie. (U. Scheideler)</p> <p>50 Eva Neumayr und Lars E. Laubhold: Dommusikarchiv Salzburg (A–Sd). Thematischer Katalog der musikalischen Quellen, Reihe A. (Th. Leibnitz)</p> <p>52 Eva Neumayr, Lars E. Laubhold und Ernst Hintermaier: Musik am Dom zu Salzburg. Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult. (Th. Leibnitz)</p>

Hanna Sophie Frey

**Homo interdisciplinaris:
Schallplatten-Digitalisierung an der
Hochschule für Musik und Theater
München /1/**

Die Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater München ist seit 2016 Partnerin in einem interdisziplinären und transinstitutionellen Projekt zur Digitalisierung von urheberrechtsfreien Schallplattenaufnahmen. Über die digitalen Sammlungen /2/ der Bibliothek in DigiTool werden die Digitalisate unter CC0-Lizenz /3/ veröffentlicht, um u. a. in Open Educational Resources von Lehrenden weiterverwendet zu werden. Dieser Beitrag verknüpft eine Beschreibung des Projektes mit kulturwissenschaftlichen Beobachtungen zum Thema interdisziplinäre Zusammenarbeit im Zeitalter der Digitalisierung.

Einleitung

Der Titel „homo interdisciplinaris“ verwendet einen pseudo-biologischen Terminus, um die scheinbare Naturalisierung der wachsenden multidirektionalen Anforderungen hervorzuheben, denen wir (sowohl als Spezies Mensch wie auch als BibliothekarInnen) im Zeitalter der Digitalisierung /4/ gegenüberstehen. Der Begriff spielt mit der Dualität der Spezialisierung von Aufgaben /5/ und der Vermehrung der Anforderungen an die Menschen und Institutionen, welche diese Aufgaben ausführen, oft begleitet von einer signifikanten Zunahme der Arbeitsbelastung. /6/ Mögliches Resultat ist eine erlebte Diskrepanz zwischen Erwartung und Anerkennung der erforderlichen Anstrengungen und Ressourcen, die benötigt werden, um den „natürlichen“ Entwicklungen der Gesellschaft entsprechen zu können.

Während interdisziplinäre Praxis im Kern des Bibliotheks- und Informationswesens liegt, verändert die Digitalisierung im globalen Sinn kontinuierlich, wie und wo wir diese interdisziplinäre Ar-

beit leisten. Wir stehen nicht nur vor einer neuen, vielschichtigen Disziplin – der Informationstechnologie und -wissenschaft, mit deren Inhalten wir uns verbinden. Diese neue Disziplin verändert auch die Modi der Interaktion mit allen anderen Disziplinen. Digitale Sammlungen kann man in diesem Kontext als kollektiv adaptierte Modi der Interaktion verstehen. Das Wort „kollektiv“ bezieht sich dabei sowohl auf die Entwicklung dieser Modi als auch auf die noch vor der Entwicklung anzusehenden Bedürfnisse.

Diese kollektive Entwicklung ist aufgrund der zunehmenden Spezialisierung von Arbeitsabläufen darauf angewiesen, dass Einzelne über Grundkenntnisse der jeweils anderen Disziplin(en) verfügen oder sich diese aneignen. Begriffe wie Transdisziplinarität und Multidisziplinarität könnten ebenfalls für Situationen wie die hier beschriebene verwendet werden, allerdings bin ich der Meinung, dass Interdisziplinarität der genauere Begriff für Prozesse ist, in denen Menschen unterschiedlicher Arbeitsfelder diese nicht nur verbinden, sondern dabei aktiv Werkzeuge aus anderen Disziplinen aufnehmen und einsetzen. Die Verbindung von „homines interdisciplinares“ baut also einerseits auf einem Verständnis der gemeinsamen Bedürfnisse und andererseits einer kollektiv vorhandenen Kompetenz auf, diesen Bedürfnissen interdisziplinär entgegenzukommen.

Der vorliegende Aufsatz möchte anhand der Schallplattendigitalisierung /7/ der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater München (HMTM) eine mögliche Zusammenarbeit zwischen „homines interdisciplinares“ aufzeigen.

Projektbeschreibung

Unser interdisziplinäres Netzwerk verbindet sich wie folgt: Rechte werden gemeinsam recherchiert, die Digitalisierung erfolgt durch Prof. Dr. Ulrich Kaiser, Professor für Musiktheorie und Lehrbeauftragter für Multimedia in den Lehramtsstudiengängen an der HMTM. Die Katalogisierung und Ingest-Implementierung (= Einspielung) liegt in

dem Verantwortlichkeitsbereich der Bibliothek der HMTM, während die Betreuung des Hosting-Servers und der Ingest-Programme in DigiTool/8/ von der Virtuellen Bibliothek Bayern (VBB) des Bayerischen Bibliotheksverbands (BVB) geleistet wird. Als Teil der digitalen Sammlungen und Dienstleistungen der Bibliothek der HMTM ist unsere Arbeit als Langzeitprojekt gestaltet und in die täglichen Aufgaben des Bibliothekspersonals integriert.

Chronologischer Überblick

Das Projekt wurde von Prof. Dr. Ulrich Kaiser initiiert, der Lehrmaterialien als Open Educational Resources (OERs)/9/ entwickelt und diese auf seinen Webseiten (<http://oer-musik.de> und <http://musikanalyse.net>) veröffentlicht. Nachdem seine Anfragen an Plattenfirmen zur Verwendung von Audiobeispielen in OERs erfolglos blieben, begann er mit der Digitalisierung von Aufnahmen, deren Rechte abgelaufen waren. Im Herbst 2016 wandte er sich an die Bibliothek, um potenzielle Materialien für Digitalisierungen zu recherchieren. Dieser Kontakt verknüpfte sich mit den bereits entwickelten digitalen Angeboten der Bibliothek der

HMTM zu einer neuen Sammlung, die Pädagogik, Forschung und Performancestudien gleichermaßen zu unterstützen versprach. Auf Basis dieser geteilten Motivation verbanden die Bibliothek und Prof. Dr. Kaiser die erstellten Digitalisate mit Langzeitarchivierungsinfrastrukturen, Metadaten und einer erhöhten Sichtbarkeit durch Öffentlichkeitsarbeit. Diese Maßnahmen fügten sich ein in die bestehende Zusammenarbeit der Bibliothek mit der VBB, über deren Service DigiTool die digitalen Bestände der Bibliothek seit 2008 verwaltet werden.

Die Zusammenarbeit all dieser „homines interdisciplinares“ lässt sich als „work in progress“ bezeichnen, denn wir aktualisieren und optimieren unsere Arbeitsabläufe in ständiger Koordination. Diese Voraussetzungen und gegenseitige Bereitschaft haben sich zu einem komplexen Prozess entwickelt, der 2018 überarbeitet wurde. Im Folgenden wird der aktuelle Stand beschrieben.

Arbeitsablauf

Prof. Dr. Kaiser wählt aus dem Schallplattenbestand der HMTM Aufnahmen aus, die vor dem

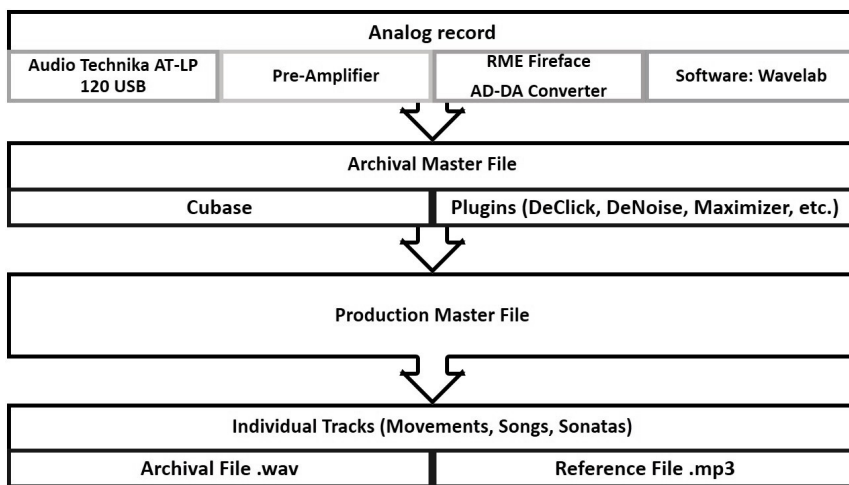


Abb. 1: Weg der analogen Aufnahme in einzelne digitale Dateien
© Grafik: Hanna Sophie Frey

1. Januar 1963 erstmalig erschienen sind und deren Urheberrechte unter aktuellem deutschem Recht als erloschen gelten. Die dazu notwendige Recherche von Aufnahmedaten ist enorm aufwendig, da die benötigten Informationen nicht in einer globalen Diskographie zugänglich gemacht sind, sondern zerstückelt in einzelnen Veröffentlichungen, Dokumenten, Datenbanken, oder gar nicht vorliegen./10/

Vor der Umwandlung der analogen Aufnahme in digitale Daten werden die ausgewählten Schallplatten von Staub, Fingerabdrücken und anderen Rückständen gereinigt (Abb. 1). Die digitalen Dateien bestehen zunächst aus unbearbeiteten Aufnahmen, die sich so nah wie möglich an das Hörerlebnis der jeweiligen Schallplatte halten, inklusive Kratzer und anderer Nebengeräusche. Diese Dateien können als Archival Master Files (AMF) bezeichnet werden/11/ und werden für Forschungszwecke in DigiTool gespeichert, jedoch nur nach Anfrage zugänglich gemacht.

Kopien dieser AMFs werden von Prof. Dr. Kaiser in einer Digital Audio Workstation (DAW) bearbeitet, um die Archivdateien in Repräsentationsda-

teien umzuwandeln. Die digital überarbeiteten Dateien oder Production Master Files (PMFs) müssen dazu vor dem Ingest in besser auswählbare Einzeldateien (Sonaten, Sätze, Lieder etc.) geschnitten werden. Wenn es sich um Gesamtaufnahmen von Opern handelt, werden einige Arien zusätzlich zum kompletten Akt als einzelne Datei hinzugefügt. Jede Audiodatei wird als .mp3- und .wav-Datei gespeichert, wobei erstere als Präsentations-, die zweite als Archivformat genutzt wird. Pro Monat werden circa 10–20 analoge Schallplatten mit-samt ihren Digitalisaten der Bibliothek zur weiteren Bearbeitung übergeben.

Das Bibliothekspersonal fertigt Scans der Plattencover und -etiketten an, die als .jpg-Dateien mit 400 dpi/12/ gespeichert und später im .tif-Format zur Archivierung dupliziert werden./13/ Gebundene Begleitmaterialien werden als PDF/A gespeichert. Alle visuellen Objekte (Text und Bild) der Schallplattensammlung sind derzeit von der Anzeige im DigiTool-Viewer ausgeschlossen, da die Recherche von Urheberrechten der Bildmaterialien für unseren gegenwärtigen Arbeitsablauf zu aufwendig ist./14/ Die Archivierung der visuellen

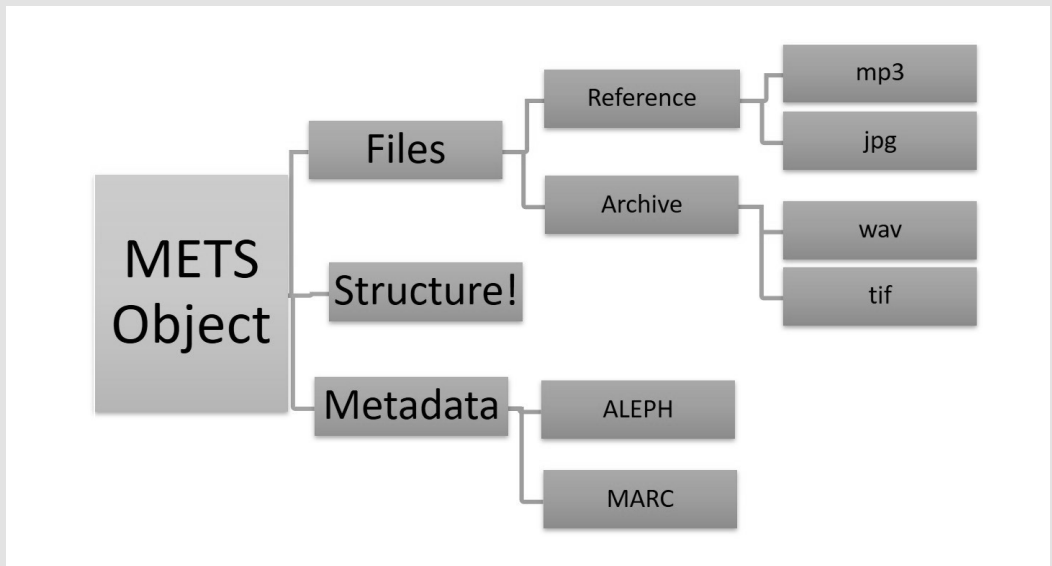


Abb. 2: Aufbau eines METS-Objektes

© Grafik: Hanna Sophie Frey

Materialien wird dennoch als integraler Bestandteil des Forschungspotenzials jeder Publikation angesehen.

Sobald alle hochzuladenden Dateien der digitalen Form einer Publikation vorliegen, erstellt das Bibliothekspersonal die dazugehörigen Katalogisate. Die Bibliothek als Mitglied des BVB nutzt das Programm ALEPH zur Katalogisierung von Titeldaten und SISIS-OCLC als lokales System. Nach RDA werden zwei Titeldatensätze für die analogen und digitalisierten Datensätze erstellt (RDA-D-ACH Anwendungsregel 2.1) und beide Katalogisate miteinander verknüpft. Für die Anzeige der Metadaten im DigiTool-Viewer werden die Datensätze über eine von der VBB entwickelte Schnittstelle in MARC-xml umgewandelt. /15/

An dieser Stelle im Ablauf sind die digitalen Objekte und ihre Metadaten noch getrennte Einheiten. Nach dem Ingest-Prozess werden sie ein METS-Objekt bilden, das mehrere digitale Entitäten samt ihrer Struktur und Verknüpfungen zu Metadaten enthält. /16/

Nachdem wir die Audio-, Bild- und .txt-Dateien zum Austausch auf einen FTP-Server hochgeladen haben, wird der Ingestvorgang Schritt für Schritt über ein webbasiertes Programm initialisiert. Im ersten Schritt des Programms entsteht ein .csv-Dokument, das die Abbildung im Viewer von DigiTool koordiniert. Das .csv-Dokument wird wie eine Karte für die einzelnen Audiodateien genutzt, die sie in ihrer Darstellung nach Titel und Platzierung (Seite A, B) auf der Aufnahme zeigt, sodass im DigiTool-Viewer eine Baumstruktur entstehen kann, aus der die NutzerInnen auswählen. Nach der Anpassung an die optimale Darstellung und dem erneuten Hochladen der .csv-Datei erzeugt das Programm eine METS-Datei im .xml-Format, die den Rahmen für das METS-Objekt bildet. Durch das .xml-Dokument kann die Baumstruktur der .csv-Datei umgesetzt werden und darüber hinaus die verschiedenen Formate ihren Funktionen (Archivierung oder Darstellung) zugeordnet werden. Diese Datei wird von uns in Notepad++ auf Tippfehler und die korrekte Anordnung hin geprüft. Im nächsten Schritt werden alle Dateien und Dokumente in DigiTool geladen und indiziert. In diesem

Vorgang wird das eigentliche METS-Objekt erstellt und in DigiTool als eigene Einheit mit Identifikator der Schallplattensammlung zugeordnet. Ein solcher Identifikator, eine PID, repräsentiert nun ein METS-Objekt, bestehend aus Metadaten, den Audio- und Bilddateien sowie strukturierenden Dokumenten (Abb. 2). Über die PID können wir das gesamte METS-Objekt finden und ggf. in einem Programm namens MEDITOR nachträglich bearbeiten. Im letzten Schritt des Programms werden die Dateien überprüft und ein Thumbnail wird hinzugefügt.

Am 28. November 2018 umfasste die Schallplattensammlung 297 Objekte, wovon allein im Jahr 2018 durch die Aktualisierung unserer Prozesse bisher 141 Digitalisate hinzugefügt wurden. Aktuell arbeiten wir mit der Deutschen Digitalen Bibliothek zusammen, um eine Reproduktion der Dateien in deren System zu ermöglichen. Die Sammlung ist in WikiSource vertreten, und die Katalogisate sind über Gateway Bayern und unseren lokalen WebOPAC zu finden.

Durch die bereits erwähnte langfristige Verankerung des Projekts und dessen „work in progress“-Status ergeben sich regelmäßig neue Fragestellungen, denen wir gemeinsam nachgehen:

- Wie können wir unsere Arbeitsabläufe auf Basis bestehender und neuer Richtlinien (IASA, FADGI, DFG) verbessern?
- In welchem Maß ist Bildbearbeitung notwendig?
- Sollten wir ältere Aufnahmen den neuen Prozessen anpassen?
- Wie organisieren wir die Formatmigration?
- Wie lässt sich die Recherche von Rechten vereinfachen?

Fazit: Serendipity/17/ und Gestaltung

Fallbeispiele werden in der Regel wegen ihrer Wirkung als potentielle Multiplikatoren oder Inspirationsquellen verwendet. Damit das in unserem Fall funktioniert, möchte ich einen Blick auf den Zusammenhang zwischen *Serendipity* und Gestaltung werfen. Im Fall der digitalen Schallplatten-

sammlung traf ein zufälliges Kollaborationspotenzial (Prof. Dr. Kaiser – Bibliothek HMTM) auf eine bestehende gestaltete Verbindung zwischen einer zentralen (VBB) und einer spezialisierten Informationseinrichtung (Bibliothek HMTM). *Serendipity* in diesem Fall ist sowohl aktiv als auch passiv, da sie dort auftrat, wo individuelles Arbeiten und Netzwerken bereits einen fruchtbaren Boden bereitet hatten. Trotzdem ist die Notwendigkeit von *Serendipity* für die Entstehung von notwendigen Strukturen im Arbeitsumfeld von Informationseinrichtungen (oder allen Arbeitsumfeldern, wenn wir schon einmal dabei sind) problematisch, sobald die im ersten Absatz erwähnte Diskrepanz zwischen Anstrengung und Ressourcen lediglich zufällig

durch sie überbrückt und nicht strategisch gefüllt werden soll. Diese Problematik verstärkt sich noch, da es sich um den Erhalt kulturellen Erbes und den des Rechts der Öffentlichkeit auf kostenlosen Zugang zu Information handelt. Deshalb möchte ich Sie dazu einladen, sich als „homo interdisciplinaris“ zu verstehen. Wenn wir unsere Arbeit als interdisziplinär erkennen und wenn wir unser Arbeitsumfeld als Habitat von „homines interdisciplinares“ wahrnehmen, warten wir nicht auf *Serendipity*, sondern wir gestalten aktiv Räume, in denen neue Modi der Interaktion entstehen können.

Hanna Sophie Frey arbeitet in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater München

1 Dieser Aufsatz ist die übersetzte und bearbeitete Version eines Vortrags, der am 23.7.2018 auf dem IAML-Kongress in Leipzig in englischer Sprache gehalten wurde.

2 Zugang zur digitalen Sammlung über: bibliothek.musikhochschule-muenchen.de

3 = Creative commons zero, steht für eine Freigabe von Inhalten mit „null Bedingungen“. Das heißt, man wird in keiner Weise durch Lizenzbedingungen eingeschränkt, ein mit dieser Freigabe versehenes Werk zu verwenden, zu bearbeiten, zu verbreiten oder zu veröffentlichen. CC0 ist wortwörtlich für jede Verwendung offen.

4 Der Begriff Digitalisierung wird in diesem Aufsatz in zwei Bedeutungen benutzt. Er bezeichnet erstens ein Konglomerat aus ökonomischen, technologischen und gesellschaftspolitischen Diskursen und zweitens all jene Verfahren, mit denen analoge Medien (bzw. ihre Inhalte) in digitale Formate umgewandelt werden.

5 Kerstin Thorwith: „Gute Arbeit‘ und ‚Gute Dienstleistungen‘ – auch im digitalen Zeitalter“, in: *Forum Bibliothek und Information* 70. Jg., Februar/März 2018, S. 124–125, hier S. 124.

6 Claudia Niebel: „Neue Horizonte – wie können Bibliotheken in Musikhochschulen und -akademien ihre Zukunft gestalten? Teil 2“, in: *Forum Musikbibliothek* 3/2017, S. 7–16, hier S. 11.

7 „Schallplatte“ wird hier als Überbegriff für all jene Tonträger verwendet, deren Abspielung mechanisch abläuft, indem ein Tonabnehmer die in verschiedene Materialien (Vinyl, Schellack etc.) gelagerten Frequenzrillen abtastet.

8 DigiTool ist ein Multimediasever und ein sogenanntes „Digital Asset Management System“ (DAMS), dessen Nutzung für alle Mitglieder des Bayerischen Bibliotheksverbundes kostenlos ist. Durch DigiTool werden Speicherung, Metadaten, Ab-

ruf und Anzeige über ein System verwaltet, das visuell in den Webauftritt der Institution eingebettet ist. Die Daten selbst werden durch das Leibniz-Rechenzentrum (LRZ) gespeichert.

9 Als OERs können alle offen zugänglichen digitalen Ressourcen bezeichnet werden. Eine andere Perspektive definiert den Begriff für pädagogisch aufbereitete Ressourcen, die als wiederverwendbar und mit Open-Access-Status veröffentlicht werden. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass je nach Position in der Open-Access-Debatte nur diejenigen Objekte als OERs bezeichnet werden können, welche die Lizenzen CC-BY und CC-BY-A (oder CC0) verwenden.

10 Die „International Bibliography of Discographies“ ist ein vielversprechendes Projekt (www.iasa-web.org/international-bibliography-discographies-worldwide-collaborative-project, Abruf am 27.11.2018).

11 Mit dieser Terminologie bewegen wir uns innerhalb der FADGI-Empfehlungen. FADGI steht für „Federal Audio Digitization Guidelines Initiative“ und ist eine US-amerikanische Organisation.

12 „dpi“ steht für „dots per inch“.

13 Siehe DFG-Praxisregeln „Digitalisierung“.

14 Die UrheberInnen der z. T. sehr zahlreichen grafischen Werke (Illustrationen, Fotografien, Logos u. a.) werden auf den Schallplatten selten genannt, dazu kommen weitere Einschränkungen (wie das Recht am eigenen Bild).

15 Der Viewer wird zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Texts überarbeitet.

16 METS steht für Metadata Encoding and Transcription Standard, bereitgestellt durch die Library of Congress.

17 Der englische Begriff steht für „positiven Zufall“ oder solche Momente, in denen positive Dinge gefunden werden, ohne dass nach ihnen gesucht wurde (www.merriam-webster.com/dictionary/serendipity, Abruf am 11.6.2018).

Manuel Bärwald
**Die Forschungsbibliothek im
Bach-Archiv Leipzig: Strategien
der Sammlungserweiterung
an einem außeruniversitären
Forschungsinstitut/1/**

Das Bach-Archiv Leipzig versteht sich als musikalisches Kompetenzzentrum am Hauptwirkungsort Johann Sebastian Bachs. Sein Zweck ist, Leben, Werk und Wirkungsgeschichte des Komponisten und der weit verzweigten Musikerfamilie Bach zu erforschen, sein Erbe zu bewahren und als Bildungsgut zu vermitteln. Mit seiner Forschungsbibliothek besitzt das Bach-Archiv eine zentrale Service- und Dokumentationseinrichtung, die die wissenschaftlichen Projekte unter anderem durch gezielte Erwerbungen und digitale Dienstleistungen begleitet und unterstützt.

Bis zum Zweiten Weltkrieg war die Bach-Forschung weitgehend durch die Arbeit einzelner Wissenschaftler geprägt. Erst seit Anfang der 1950er-Jahre, mit der Gründung des Bach-Archivs in Leipzig und des Johann-Sebastian-Bach-Instituts in Göttingen, ist sie zu einer immer stärker institutionalisierten Disziplin geworden. Die beiden Forschungseinrichtungen – jeweils eine in der DDR und der BRD – waren vor allem für die Herausgabe der seit 1954 erschienenen Neuen Bach-Ausgabe zuständig. Seitdem hat sich das Bach-Archiv von einem reinen Forschungs- und Editionsinstitut zu einem Kompetenzzentrum für die Erforschung, Dokumentation, Erhaltung und Vermittlung des musikalischen Erbes der gesamten Bach-Familie entwickelt. Die wissenschaftliche Arbeit des Bach-Archivs bildet die Grundlage für die Ausstellungen des Bach-Museums und prägt die vom Bach-Archiv organisierten jährlichen Bach-Feste sowie die zweijährlichen Bach-Wettbewerbe. Mit ihrem Bestand an Bach'schen Originalhandschriften und Erstdrucken, Sekundärliteratur, Notenausgaben und Tonträgern beherbergt unsere Forschungsbib-

liothek eine der weltweit umfangreichsten Sammlungen zu Johann Sebastian Bach und seiner weitverzweigten Musikerfamilie.

Die Rara-Bestandsgruppen

Die Reste der alten Thomasschulbibliothek bilden den ältesten Teil unserer Sammlung. Deren größter Schatz sind die 44 originalen Aufführungsstimmen zu Bachs Choralkantatenjahrgang, die seine Witwe Anna Magdalena kurz nach Bachs Tod – gegen Zahlung einer Rente durch die Stadt Leipzig – an die Thomasschule übergeben hat./2/ Als Dauerleihgabe des Thomanerchores werden sie heute zusammen mit anderen Handschriften und Drucken aus verschiedenen Provenienzen im Bach-Archiv aufbewahrt.

Die größte zusammenhängende Teilsammlung in unserem Bestand ist die Sammlung des Eisener Sparkassenangestellten Manfred Gorke./3/ Sie ist seit 1935 in Besitz der Stadt Leipzig und wurde 1998 mit Gründung der Stiftung Bach-Archiv in deren Stiftungsvermögen überführt. 2016/17 wurde die Sammlung mit Unterstützung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden vollständig digitalisiert und ist auf dem Online-Portal sachsen.digital einzusehen./4/

Die größte Dauerleihgabe in unserem Bestand ist die Privatsammlung des amerikanischen Bach-Forschers Elias N. Kulukundis./5/ Seit Mitte der 1950er-Jahre trug er eine einzigartige Sammlung von Quellenmaterial zur Bach-Familie zusammen, wie es seit Anfang des 19. Jahrhunderts durch Georg Poelchau in Berlin nicht mehr geschehen ist. Seit 2010 befindet sich die über 1.000 Objekte umfassende Sammlung als Leihgabe im Bach-Archiv. Eine der wichtigsten enthaltenen Handschriften darin ist die verschollen geglaubte autographe Partitur der Oper *Zanaida* von Johann Christian Bach. Es ist beispielhaft für die enge Verbindung von wissenschaftlicher und musikalischer Praxis am Bach-Archiv, dass die Oper kurze Zeit nach

Ankunft der Sammlung in Leipzig ihre erste Wiederaufführung seit dem Tod des Komponisten im Rahmen des Bachfestes 2011 erleben konnte.

Die Neue Bach-Ausgabe – Revidierte Edition

Durch die Entdeckung neuer Quellen und die Etablierung neuer analytischer Methoden hat sich das Verständnis von Leben und Werk Bachs seit Erscheinen der Neuen Bach-Ausgabe in den 1950er-Jahren in vielen Punkten grundlegend gewandelt. Das ist auch der Grund, warum einige Bände der Neuen Bach-Ausgabe bei deren Abschluss im Jahr 2007 bereits veraltet waren, und sich die Notwendigkeit ergab, diese zu überarbeiten. Da das Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Institut mit Abschluss der Neuen Bach-Ausgabe geschlossen wurde, werden die revidierten Bände in Kooperation von Bach-Archiv und dem Musikverlag Bärenreiter erarbeitet. Im Jahr 2010 erschien der erste Band dieser Ausgabe, der der h-Moll-Messe gewidmet ist. Die Edition von Uwe Wolf/6/ konnte von neueren Entwicklungen aus dem Bereich der Materialtechnik profitieren, indem es gelang, die Zusammensetzung der Bach'schen Tinte genauer zu untersuchen und dadurch Rückschlüsse auf unterschiedliche Beschriftungsschichten in der autographen Partitur zu ziehen. Insgesamt ist die Revision von 15 Bänden der Neuen Bach-Ausgabe geplant, darunter eine komplett überarbeitete Ausgabe der Bilddokumente zur Lebensgeschichte Bachs, die Ende 2017 erschienen ist./7/ Kurz vor Abschluss der Redaktionsarbeiten konnte das Bach-Archiv ein bisher unbekanntes Porträt eines vermutlich zur Familie Bach gehörenden Musikers erwerben, das auf diese Weise noch Eingang in den Band gefunden hat./8/ Das Porträt (Abb. 1) zeigt einen Musiker vor einer Orgel, der ein gerolltes Notenblatt in der rechten Hand hält. Ein alter Zettel auf der Rückseite des Gemäldes behauptet, dass es sich bei dem Dargestellten um den „berühmte[n] Orgelspieler und Orgelbauer Bach, gestorben am 28. Juli 1750“ handelt. Nun war Johann Sebas-

tian Bach kein Orgelbauer, dennoch bezieht sich das angegebene Todesdatum unmissverständlich auf ihn. Andererseits sieht der abgebildete junge Organist kaum jenem Bach ähnlich, den wir von Elias Gottlob Haußmanns berühmten Porträt kennen. Vielmehr erinnert seine Mode an die Porträts von Musikern aus dem späten 17. Jahrhundert – zu denken ist etwa an die bekannten Darstellungen von Johann Adam Reinken/9/ oder Johann Theile/10/. Und auch zum Porträt von Bachs Vater Johann Ambrosius/11/ zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit – vor allem hinsichtlich Kleidung und Frisur. Das Papier und die Schrift des umseitigen Zettels scheinen aus dem späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert zu stammen, und damit aus einer Zeit, als die Kunst des Orgelspiels und der Name Bach im allgemeinen Bewusstsein nur in der Person von Johann Sebastian Bach zusammenfielen. Vielleicht ist die Beschriftung das fehlerhafte Resultat einer mündlichen Überlieferung

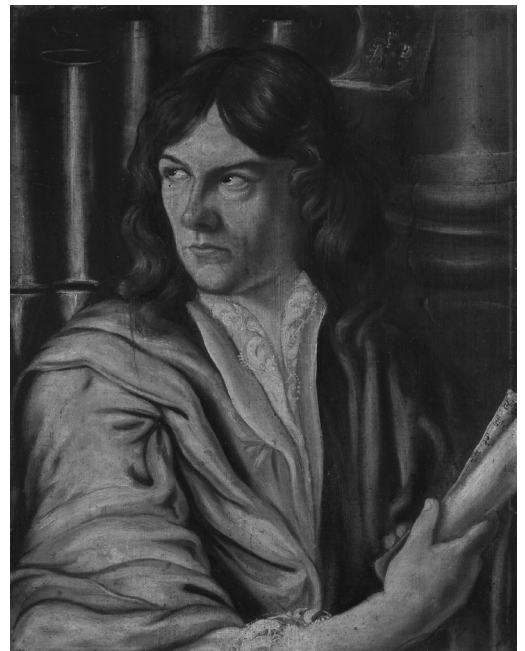


Abb. 1: Porträt „Der berühmte Orgelspieler und Orgelbauer Bach“, unsigniert und undatiert (18. Jahrhundert)

© Bach-Archiv Leipzig: BS 15

zur Geschichte des Bildes, sodass unklar bleibt, welcher Musiker hier wirklich dargestellt ist. Vielleicht handelt es sich um ein Porträt des jungen Johann Sebastian, auf dem er sich in derselben Art und Weise wie seine musikalischen Vorbilder präsentiert. Möglicherweise sehen wir hier aber auch einen anderen großen Organisten der älteren Bach-Familie – vielleicht ist es der von Carl Philipp Emanuel Bach so genannte „große und ausdrückende Componist“/12/ Johann Christoph Bach (1642–1703), Organist in Eisenach, oder Johann Nikolaus Bach (1669–1753), der in Jena nicht nur als Organist, sondern auch als Instrumentenbauer tätig war.

Dokumente zur Geschichte des Thomaskantorats

Die Institutionalisierung der Bach-Forschung seit den 1950er-Jahren ermöglichte erstmals ausgedehnte Feldforschungsprojekte zur Erschließung von zeitgenössischen Schriftstücken zur Lebensgeschichte Bachs in den mitteleuropäischen, aber auch internationalen Archiven und Bibliotheken. Seit den 1960er-Jahren veröffentlichte das Bach-Archiv die inzwischen acht Bände der Bach-Dokumente als Supplement zur Neuen Bach-Ausgabe. Die Edition umfasst die bekannten Dokumente zum Leben, Wirken und Nachwirken Bachs aus der Zeit von Bachs Geburt im Jahr 1685 bis zur Initiierung der ersten Bach-Gesamtausgabe im Jahr 1850. Da derartige Editionen stets nur in einem definierten Projektraum stattfinden können, wurden ausschließlich autographische Schriftstücke und Dokumente, in denen Bach namentlich erwähnt ist, in die Bände aufgenommen. Materialien, die sich auf sein privates und musikalisches Umfeld beziehen, wurde weitgehend ignoriert.

Teile dieser Lücke sollen nun mit einer zweibändigen Ausgabe der Dokumente zur Geschichte des Thomaskantorats geschlossen werden./13/ Die Edition steht kurz vor dem Abschluss und soll Schriftstücke und historische Biographien der Kantoren, Noten- und Instrumenteninventare, Chorlisten und die Schulordnungen vom 16. bis ins

frühe 19. Jahrhundert enthalten. Die Bibliothek des Bach-Archivs hat auch dieses Projekt mit gezielten antiquarischen Neuerwerbungen unterstützt. Im Frühjahr 2018 konnten wir das handschriftliche Spendenbuch der Thomasschule aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges erwerben. Das Buch dokumentiert die private Spendenbereitschaft der Leipziger Bürger für die Versorgung und Förderung der Chorknaben, die unter der wirtschaftlichen Not des Krieges in Zeiten leerer Stadtkassen besonders zu leiden hatten. Der den Einträgen der Spender vorangestellte Spendenaufruf dokumentiert das zu dieser Zeit entstandene Selbstverständnis der Thomasschule als der zentralen Musikinstitution Leipzigs. Dass die Leipziger Öffentlichkeit, die von dieser Musikpflege in jedem Gottesdienst wie auch bei Hochzeiten und Beerdigungen profitiert hat, nun finanziell in die Pflicht genommen wurde, hat die Identifikation der Bürger mit ‚ihrem‘ Chor nur noch verstärkt.

Bach-Repertorium

Neben vergleichsweise kleinen editorischen Projekten wie den Dokumenten zur Geschichte des Thomanerchores verfolgt das Bach-Archiv auch Langzeitprojekte wie das Bach-Repertorium. Aufgabe des seit 1993 verfolgten Unternehmens ist es, die nachweisbaren musikalischen Werke aller Mitglieder der weit verzweigten Musikerfamilie Bach zu erschließen, die Dokumente zur Lebens- und Wirkungsgeschichte der Familienmitglieder zu erfassen sowie ausgewählte Werke in wissenschaftlichen Ausgaben vorzulegen – dazu gehören auch die Gesamtausgaben der Werke von Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach.

Die Dauerleihgabe und damit die ständige Verfügbarkeit der Handschriften und Drucke der Bach-Söhne in der Sammlung Kulakundis sind insbesondere für die Arbeit am Bach-Repertorium von enormem Nutzen. Der Dauerleihbestand an Materialien der Bach-Söhne wird außerdem ständig durch eigene Neuerwerbungen ergänzt. Kürzlich konnten wir auf einer Münchner Auktion das Manuskript eines Concert-Menuetts (Abb. 2)

erwerben, das einem „Monsieur Bach“ zugeschrieben ist. Bei dem Menuett handelt es sich um ein bisher unbekanntes Stück eines Mitglieds der Bach-Familie. Auffällig ist die motivische Ähnlichkeit mit den ersten Takten des ersten Menuetts aus Johann Sebastian Bachs Partita B-Dur (BWV 825); darüber hinaus sind die beiden Stücke jedoch nicht vergleichbar. So ist es aus stilistischen Gründen unwahrscheinlich, dass es sich hier um eine unbekannte Komposition von Johann Sebastian Bach handelt. Vielmehr kommt ein Mitglied der jüngeren Generation der Bach-Familie als Komponist in Betracht: Allen voran könnte es sich um eine der frühesten Kompositionen von Johann Christian Bach handeln. Der jüngste der Bach-Söhne hat sich im Alter von 13 Jahren nachweislich mit der Bearbeitung von Tanzsätzen seines Vater beschäftigt, wie seine Klavierbearbeitung der Polonaise aus der zweiten Orchestersuite BWV 1067 zeigt. Da es sich

bei dem Manuskript des Menuetts um eine Kopie aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts handelt, sind weitere Rückschlüsse auf den Verfasser des Werks derzeit nicht möglich, wie auch unklar bleibt, ob die Bezeichnung als *Concert-Menuett* auf den Komponisten selbst zurückgeht.

Fördermittel und Erwerbungswege

Auch über konkrete Forschungsvorhaben hinaus ist das Bach-Archiv ständig bestrebt, musikalische, archivalische, bildliche und klangliche Quellen zu Leben und Werk der Bach-Familie zu sammeln und zu erschließen. Das bedeutendste Einzelobjekt, das wir in den vergangenen Jahren erwerben konnten, war Bachs autographe Partitur der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 20. Unter den etwa 200 erhaltenen Kirchenkantaten Bachs ist dieses



Abb. 2: Anonyme Notenhandschrift „Concert-Menuett d' Mons: Bach.“

© Bach-Archiv Leipzig: Rara II, 832-H

Werk ein besonderes. Es markiert den Beginn des sogenannten Choralkantatenjahrgangs, den Bach in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr komponiert hat, und der seinen umfangreichsten Kompositionszyklus darstellt. Vor diesem Hintergrund ist die Handschrift eine hervorragende Ergänzung unserer Sammlung, insbesondere mit Blick auf die 44 Originalstimmensätze zu den Kantaten desselben Jahrgangs. Mit dem Kauf, der Ende 2016 erfolgt ist, konnte zum ersten Mal seit über 250 Jahren wieder eine autographe Partitur mit den zugehörigen originalen Aufführungsstimmen am Leipziger Thomaskirchhof vereint werden.

Die Möglichkeit zum Ankauf eröffnete ein Angebot der Paul Sacher Stiftung in Basel, die die Handschrift seit 1982 besaß. Für einen Preis von 1,98 Millionen Euro wurde das Autograph dem Bach-Archiv direkt zum Kauf angeboten – und damit zu einem Preis, der deutlich unter dem Schätzwert für eine solche Handschrift liegt. Zum Vergleich: Während das Partiturotograph der Kantate aus immerhin sechs gefalteten Einzelbögen besteht, erreichte die Versteigerung des auf einem Bogen notierten Autographs von Präludium, Fuge und Allegro für Laute BWV 998 beim britischen Auktionshaus Christie's im Jahr 2016 einen Preis von umgerechnet 2,8 Millionen Euro. Trotzdem ist es für eine kleine Institution wie das Bach-Archiv eine enorme Herausforderung, eine solche Summe aufzubringen. Unterstützt wurden wir dabei zunächst von einer Vielzahl öffentlicher Förderer: der Stadt Leipzig, dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, der Kulturstiftung der Länder und der Ostdeutschen Sparkassenstiftung. Deren Förderung hat etwa die Hälfte der benötigten Summe eingebracht. Darüber hinaus ist es vor allem dem Engagement von Peter Wollny zu verdanken, der als Direktor des Bach-Archivs auch eine große Anzahl privater Spender für das Projekt begeistern und damit letztlich erst die Finanzierung des Ankaufs ermöglichen konnte. Der Erwerbungsprozess, insbesondere das Sammeln von Fördergeldern und Spenden, dauerte fast zwei Jahre. Das allein zeigt, dass die Teilnahme an Auktionen, bei denen Bach-Au-

tographe angeboten werden, für eine öffentliche Einrichtung kaum möglich ist. Im Falle einer Auktion müssten vergleichbare Summen in der Regel innerhalb weniger Wochen oder Monate zusammengetragen werden. Da das Ergebnis einer Auktion aber immer ungewiss ist, müsste ein enormer bürokratischer Aufwand betrieben werden, um die gesammelten Fördergelder und Spenden zurückzuerstatten, falls man bei der Versteigerung nicht erfolgreich ist. Wir nehmen daher in der Regel nur dann an Auktionen teil, wenn ein Verkaufspreis zu erwarten ist, der über einen einzelnen Förderer realisiert werden kann.

Darüber hinaus koordinieren wir unsere Teilnahme an sämtlichen Auktionen mit allen Institutionen, die thematisch verwandte Sammlungen besitzen, um grundsätzlich zu vermeiden, dass verschiedene öffentlich finanzierte Einrichtungen gegeneinander bieten. Mit Blick auf unsere Bachiana-Sammlung sind dies vor allem die Staatsbibliothek zu Berlin und das Bachhaus in Eisenach. Für unsere Sammlung an Musik-, Text- und Bilddokumenten zum Leipziger Thomaskantorat und zum barocken Musikleben in Leipzig und Mitteldeutschland stimmen wir uns bei Neuerwerbungen auf Auktionen insbesondere mit der Universitätsbibliothek Leipzig, dem Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, dem Stadtarchiv Leipzig und der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ab. Dabei geht es neben dem Ausbau der eigenen Sammlung hier vor allem darum, Objekte von besonderer Bedeutung dauerhaft in öffentlich zugängliche Sammlungen zu überführen und damit für die Wissenschaft erreichbar zu machen.

Die Rara-Sammlung im digitalen Raum

Neben dem Erforschen, Dokumentieren und Bewahren ist die Vermittlung von Bachs musikalischem Erbe an eine breite Öffentlichkeit eines der wesentlichen Ziele unserer Arbeit im Bach-Archiv. Die Forschungsdatenbank *Bach digital* (www.bach-digital.de), die seit 2010 in Zusammenarbeit mit der Staatsbibliothek zu Berlin, der

Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und dem Universitätsrechenzentrum Leipzig betrieben wird, ist inzwischen aus dem wissenschaftlichen Arbeitsalltag der Bach-Forschung, aber auch vieler praktischer Musiker nicht mehr wegzudenken. Seit 2017 arbeiten wir darüber hinaus an einer zweiten Informationsplattform, die sich an eine breitere Öffentlichkeit richtet. *JSBACH Biografie Online* (www.jsbach.de) ist ein Angebot der Forscher des Bach-Archivs für Bach-Liebhaber auf der ganzen Welt: wissenschaftlich korrekte, aber leicht zugängliche Informationen als Alternative (nicht aber Konkurrenz) zu Wikipedia. Die modulare Plattform versteht sich als ein Projekt, das ständig weiterentwickelt werden soll. Dies betrifft einerseits inhaltliche Aspekte. Nachdem im Frühjahr 2018 ein multimediales Kalendarium zu Leben und Werk Bachs freigeschaltet wurde, soll im Frühjahr 2019 ein weiteres Modul mit Informationen zu Bachs Lebensstationen folgen. Andererseits treiben wir gleichzeitig den Ausbau in mehreren Fremdsprachen voran. Das Kalendarium ist in deutscher Sprache und bald auch vollständig auf Englisch verfügbar, spanische und französische Übersetzungen wurden bereits begonnen, italienische, russische und japa-

nische Sprachfassungen sind in Planung. Natürlich profitiert auch *JSBACH Biografie Online* von dem jahrzehntelangen Sammlungsaufbau des Bach-Archivs. Hier sind es insbesondere die Objekte unserer Graphischen Sammlung mit Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen – Porträts von Bachs Zeitgenossen, historischen Gebäude- und Stadtansichten sowie Fotos von originalen Bach-Stätten aus dem frühen 20. Jahrhundert –, die wir zur Illustration der Texte in die Informationsplattform integrieren.

Das Bach-Archiv besitzt mit seiner Forschungsbibliothek auf diese Weise eine zentrale Service- und Dokumentationseinrichtung, die sämtliche wissenschaftlichen Prozesse begleitet und unterstützt. In den letzten Jahren erstrecken sich diese Services auch zunehmend auf das Vorhalten und die Erschließung von digitalen Forschungsdaten. Entsprechende Infrastrukturen befinden sich hier derzeit im Aufbau – aber das ist ein anderes Thema.

Manuel Bärwald arbeitet als Musikwissenschaftler und wissenschaftlicher Bibliothekar am Bach-Archiv in Leipzig.

- 1 Dieser Aufsatz ist die deutschsprachige Schriftfassung eines Vortrags, den ich am 23. Juli 2018 im Rahmen des IAML-Kongresses in Leipzig auf Englisch gehalten habe.
- 2 Zu einer Dokumentation des Bestandes vgl. Werner Neumann und Christine Fröde: *Die Bach-Handschriften der Thomasschule Leipzig. Katalog*, Leipzig 1986 (Beiträge zur Bachforschung, 5).
- 3 Einen vollständigen Katalog der Sammlung Manfred Gorke hat Hans-Joachim Schulze bereits 1977 vorgelegt: *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 8).
- 4 Manuel Bärwald und Julia Meyer: „Auftakt für Manfred Gorke. Musikhandschriften für die Bach-Forschung im sächsischen Landesdigitalisierungsprogramm“, in: *BIS. Das Magazin der Bibliotheken in Sachsen* 9.3 (2016), S. 136 f.
- 5 Einen Überblick über die Sammlung und ihre Teile bietet der von Peter Wollny und Stephen Roe herausgegebene Sammelband: *The Sons of Bach. Essays for Elias N. Kulukundis*, Ann Arbor 2016, der auf den S. 181–258 einen Katalog der Sammlung enthält.

- 6 Johann Sebastian Bach: *Messe in h-Moll. BWV 232*, hrsg. von Uwe Wolf, Kassel u. a. 2010 (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Revidierte Edition, 1).
- 7 Die revidierte Ausgabe von Christoph Wolff: *Bach. Eine Lebensgeschichte in Bildern*, Kassel u. a. 2017 (Bach-Dokumente, 9) ersetzt die 1979 erschienene Ausgabe von Werner Neumann: *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1979 (Bach-Dokumente, 4).
- 8 Wolff, *Lebensgeschichte*, S. 39, Abb. P 54.
- 9 Ebenda, S. 77, Abb. 28.
- 10 Vgl. Arndt Schnoor: „Sensationsfund in Lübeck. Ein unbekanntes Portrait von Johann Theile (1645/46–1724)“, in: *Die Tonkunst* 3/2009, S. 66 f.
- 11 Wolff, *Lebensgeschichte*, S. 59, Abb. 2.
- 12 Vgl. Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1963 (Bach-Dokumente, 1), S. 265.
- 13 Andreas Glöckner und Michael Maul: *Dokumente zur Geschichte des Thomaskantorats*, 2 Bde., Leipzig 2018 (Bd. 2), i. V. (Bd. 1).

Tina Frühauf

Jüdische Musikforschung in den Akten der Stasi – Möglichkeiten und Grenzen der Recherche

Das Ministerium für Staatssicherheit der DDR, auch Stasi genannt, führte in der Zeit seines Bestehens eine der aufdringlichsten und repressivsten Massenüberwachungsoperationen durch, die es je gab. Es sammelte Millionen von Akten über Menschen, von denen vermutet wurde, dass sie Staatsfeinde sind. Heute besteht das Archiv des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen aus kilometerlangen Regalen, fast zwei Millionen Bildern und über 30.000 Video- und Audioaufnahmen in 13 Niederlassungen in ganz Deutschland. Obwohl das Archiv keinen spezifisch musikalischen Schwerpunkt hat, waren Musiker auch Gegenstand der Operationen, sowohl als inoffizielle Mitarbeiter als auch als Überwachte. Durch die sorgfältige Protokollierung der Stasi kann der Musikwissenschaftler einen einzigartigen Einblick in den Alltag der Musiker erhalten. Das Stasi-Archiv informiert auch über Musikinstitutionen und -themen, darunter jüdische Musikkultur, ein komplexes Thema in der Geschichte der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik. Anhand eines Forschungsprojektes zur Musik in den jüdischen Gemeinden der DDR diskutiert dieser Beitrag Zusammenhänge, Recherchen und Ergebnisse, um die Wertigkeiten (z. B. detaillierte Informationen über die Rezeption von Musikpraktiken) und Komplexitäten (z. B. Informantenzugnisse mit verleumderischen Details) der Verwendung von Geheimpolizeiakten aufzuzeigen.

Mehr als zwei Dutzend Musikforscher haben die Bestände des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU), auch kurz als Stasi-Archiv bekannt, seit ihrer Öffnung im Jahr 1990 bereits durchforstet, und die resultierenden Publikationen stützen sich zumindest teilweise auf die Befunde. Erste Studien entstanden um die Wende zum 21. Jahrhundert, darunter Heinz

Alfred Brockhaus' Aufsatz *Über die sogenannten „Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch“ ausgehend von der deutschen Übersetzung, Hamburg, 1979: Informationen von „IMS John“ an die Hauptabteilung II (Spionageabwehr) des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) der DDR*, sowie Daniel zur Weihens Studie *„Ich versprach, mein möglichstes zu tun“: Komponisten im Blick des Ministeriums für Staatssicherheit*, in der mehrere ostdeutsche Komponisten, die vom Ministerium für Staatssicherheit untersucht wurden, besprochen werden, darunter Gerhard Wohlgemuth und Paul-Heinz Dittrich.^[1] Nina Noeskes und Matthias Tischers Aufsatz *Prolegomena zu einer Musikgeschichte der DDR* weist darauf hin, dass das umfangreiche Archivmaterial des BStU leicht aus dem Blick geraten lässt, dass es bei der Aufarbeitung von Geschichte besonders darauf ankommt, Ereignisse zu interpretieren und in einem kultur- und ideengeschichtlichen Kontext zu verorten, und eine bloße lückenlose Sammlung und Verzeichnung fehl am Platz wäre.^[2] In den letzten Jahren sind die Bestände des BStUs deutlicher in den Blickpunkt der Musikforscher gerückt, siehe z. B. Boris von Hakens Forschung zu Hans Heinrich Eggebrecht, Wolf-Georg Zaddachs Essay *Metal Militia Behind the Iron Curtain* und Nikolai Okunews Aufsatz *Satan fordert die totale Zerstörung des Betriebes! Die Heavy Metal-Subkultur in der DDR*.^[3] Der Sammelband *Archive zur Musikkultur nach 1945. Verzeichnis und Texte* widmet dem BStU zwei Seiten, auf denen das Sammelgebiet allgemein beschrieben wird und zwei Bestände als maßgeblich für den Musikforscher kurz erschlossen werden: Das Ministerium für Staatssicherheit, Hauptabteilung XX (Staatsapparat, Kultur, Kirche, Untergrund) und das Ministerium für Staatssicherheit, Bezirksverwaltung Berlin, Abteilung XX (Staatsapparat, Kultur, Kirche, Untergrund).^[4]

Was die Studien kaum erwähnen, ist das Unternehmen der eigentlichen Recherche, die sich von Thema zu Thema unterschiedlich gestalten mag. Für mein Forschungsprojekt zur jüdischen Musik in der deutschen Nachkriegsgeschichte war die Recherche in Archiven zweifelsohne unerlässlich,

und die Liste der Repositorien ist lang, angeführt von der Akademie der Künste in Berlin und dem Deutschen Rundfunkarchiv in Potsdam-Babelsberg und natürlich auch fachlich naheliegenden Archiven, wie dem der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum und dem Zentralarchiv zur Erforschung der Geschichte der Juden in Deutschland in Heidelberg. Die Archive des BStU scheinen vielleicht nicht auf Anhieb naheliegend, obwohl sich in den Beständen unterschiedlichste Informationen zu Musikinstitutionen und -themen finden. Davon abgesehen legt das komplexe Verhältnis des Politbüros zu den jüdischen Gemeinden in der Deutschen Demokratischen Republik (anfänglich keiner Logik ausgesetzt und auch ohne lineare Entwicklung) nahe, einen genauen Blick in die Bestände des BStU zu werfen.

Kontext

Wurden die jüdischen Gemeinden in den ersten Jahren der noch jungen DDR unterstützt, kamen sie ins Kreuzfeuer der Politik, nachdem die Sowjetunion 1948 begonnen hatte, Kommunisten jüdischer Abstammung oder solche, die sich jüdischen Anliegen widmeten, im Zeichen einer antikosmopolitischen Kampagne anzugreifen. ‚Säuberungen‘ verbreiteten sich im ganzen sowjetischen Block. Juden wurden als Spione des amerikanischen Imperialismus, ‚Gegenrevolutionäre‘ und ‚zionistische Agenten‘ angeprangert. Als sich Israel im September 1948 Westdeutschland zuwandte, schwappte die antizionistische Haltung in die DDR über. Dort fanden polizeiliche Übergriffe und Verfolgungen zwischen November 1948 und März 1949 statt, nachdem die Staatspartei der DDR einen Prozess der Stalinisierung abgeschlossen hatte und die Kommunistische Partei der Sowjetunion nachahmte. Als Satellitenstaat lehnte sich die DDR in ihrer diskriminierenden und repressiven Judenpolitik weitgehend an die Sowjetunion an. Das Ministerium für Staatssicherheit stempelte Juden als Kapitalisten und Kriminelle ab, doch ironischerweise begannen die ‚Säuberungen‘ mit der

Verfolgung eines Nicht-Juden, Paul Merker, der ein starker Gegner Walter Ulbrichts war. Merkers Opposition und seine Bemühungen, den Stellenwert des Holocausts anzuerkennen und die Juden als Opfer des Faschismus zu unterstützen, machten ihn zu einer Zielscheibe. Die Auswirkungen seines Falles waren tief und verheerend: Die Stasi durchsuchte die Büros der jüdischen Gemeinden und konfiszierte ihre Akten, Mitglieder wurden verhört und verhaftet. Der Leiter des Landesverbandes, Julius Meyer (1909–1979), wurde im Januar 1949 vorgeladen und floh anschließend nach Westberlin (und im Frühjahr 1950 nach Brasilien). Vier weitere prominente Gemeindevorsitzende flohen nach Westberlin, darunter auch der gebürtige Breslauer Günter Singer aus Erfurt, der noch 1949 seinen Dienst als Kantor bei der jüdischen Gemeinde in Hamburg aufnahm. Doch gab es nicht nur eine Realität. Werner Sander (1902–1972), ein gebürtiger Breslauer und seit 1950 Kantor der Israelitischen Religionsgemeinschaft zu Leipzig, blieb nicht nur, er zementierte gar seine Positionen inner- und außerhalb der jüdischen Gemeinde, erweiterte und verschmolz sie letztendlich. /5/

In den Jahren 1951 und 1952 hatte Sander Erklärungen in Zusammenhang mit einem Referendum über Militarisierung und Frieden sowie einem Interview von US-Journalist James Reston mit Josef Stalin abgegeben (letztere wurde gleich zweimal gedruckt). Sanders Stellungnahme sollte offensichtlich die jüdische Gemeinde repräsentieren, stand aber nicht allein und war auch nicht die einzige, die die Meinung eines Juden repräsentierte. Offensichtlich spielten die sogenannten ‚Rasseverfolgten‘ von Anfang an eine wichtige Rolle in der ostdeutschen Außenpolitik, und Sander passte in das Profil eines sozialistischen Bürgers jüdischen Glaubens. Während der Spannungen zwischen Staat und jüdischen Gemeinden repräsentierte Sanders letztere als Synagogenmusiker und trug somit dazu bei, den antifaschistischen Stiftungsmythos der DDR lebendig zu halten, wohl aber nicht in leitender Position. Für Sander konnten die Erklärungen seine Karriere unter einem problematischen Regime sichern und materielle Sicherheit

gewähren. Sander lebte in aufeinanderfolgenden Diktaturen und verkörpert die Komplexität, die das Verhalten von Individuen untermauert, welche in einer Zeit von gewaltigen politischen, sozioökonomischen und kulturellen Umwälzungen leben. Seine Erklärungen spiegeln sicherlich seine Überzeugung als Jude und Humanist wider, unterstützten aber auch – ob absichtlich oder nicht – die politische Ideologie und waren somit staatstreu. Vielleicht bewahrten sie Sander sogar vor dem Schicksal, das damals viele Juden ereilte. Er wurde nicht zum Schweigen gebracht, sondern setzte seine musikalischen Programme innerhalb und außerhalb der jüdischen Gemeinde fort, darunter eine Aufführung von Haydns *Schöpfung* – er betonte gar, dass das Oratorium ein Arrangement des „B'reschiss“ (das erste Buch Mose) enthielte. Seine Besuche bei Bronislaw (Benzion) Robinsohn, einer wegen Schwarzmarktaktivitäten unter Anklage gestellten Displaced Person, sowie bei anderen jüdischen Insassen im Gefängnis verursachten keinerlei Probleme. Im Gegenteil: Für die SED repräsentierte Werner Sander eine akzeptable jüdische Identität.

In den Jahren nach 1953 hatte die DDR-Führung nur wenig Interesse an jüdischen Themen. Da die jüdische Bevölkerung nun eine verschwindende Minderheit war und keine wirkliche Bedrohung darstellte, verfolgte der Staat bald eine Politik der Toleranz gegenüber religiösen und säkularen jüdischen Praktiken. Dies erklärt auch die Freiheit, die Sander genoss und die ihm erlaubte, seine verschiedenen musikalischen Interessen zu entfalten und seine jüdische Identität öffentlich zu bekunden. Im Laufe der 1950er-Jahre trat Sander als eine der wichtigsten religiösen Autoritäten der DDR, als Seelsorger und einziger Kantor in Vollbeschäftigung hervor. Er festigte seine Position durch Kooperationen mit anderen jüdischen Gemeinden Ostdeutschlands. Damit glich er das Fehlen von gut ausgebildeten Vorbetern und Kantoren, das ein anhaltendes Problem zu DDR-Zeiten war, aus. Im Jahr 1962 gründete er gar den Leipziger Synagogalchor, einen heute noch bestehenden gemischten Chor aus 25 bis 30 nichtjüdischen Laiensän-

gerInnen, die sich der Pflege und Bewahrung synagogaler Musik sowie jiddischer und hebräischer Folklore widmen.

Recherche

Sanders schillernde Persönlichkeit sowie seine ungewöhnliche Position im Musik- und Sozialleben der DDR und der Leipziger Synagogalchor, der eine ungewöhnliche Stellung im Kreuzfeuer der jüdischen Gemeinden, des Verbandes der jüdischen Gemeinden der DDR und der SED einnahm,^{/6/} legten eine weiterführende Recherche in den Beständen des BstU nahe. In eigenen Worten unterstützt der BstU „Forschung und Medien (Presse, Rundfunk und Film) sowie Einrichtungen zur politischen Bildung bei der historischen und politischen Aufarbeitung der Tätigkeiten des Staatssicherheitsdienstes, der Herrschaftsmechanismen der ehemaligen DDR bzw. der ehemaligen sowjetischen Besatzungszone sowie der nationalsozialistischen Vergangenheit. Unter bestimmten rechtlichen Voraussetzungen legt er auf Antrag Unterlagen zur Einsicht vor und gibt Kopien heraus.“^{/7/} Der BstU erläutert die Zugangsrechte für Forschung und Medien recht ausführlich, inklusive der Antragsvoraussetzungen, Unterscheidung zwischen Forschungs- und Medientvorhaben, Gebühren und Auslagen, Unterlagen ohne personenbezogene Informationen, Informationen zu Betroffenen und Dritten, Informationen über Personen der Zeitgeschichte, Inhaber politischer Funktionen oder Amtsträger, Unterlagen zu Mitarbeitern und Begünstigten des Staatssicherheitsdienstes, Informationen zu Verstorbenen, Erweitertes Einsichtsrecht für Hochschulen und andere Forschungseinrichtungen, Akteneinsicht und Hinweise bei der Herausgabe und für die Veröffentlichung. Details zu den einzelnen Punkten können auf der Webseite des BstU abgerufen werden. Der Recherche-Prozess beginnt mit einem Antragsformular für den Zugang zu den Stasi-Unterlagen für Forscher, Medienvertreter und Einrichtungen der politischen Bildung.^{/8/} Das Verfahren ist sicher-

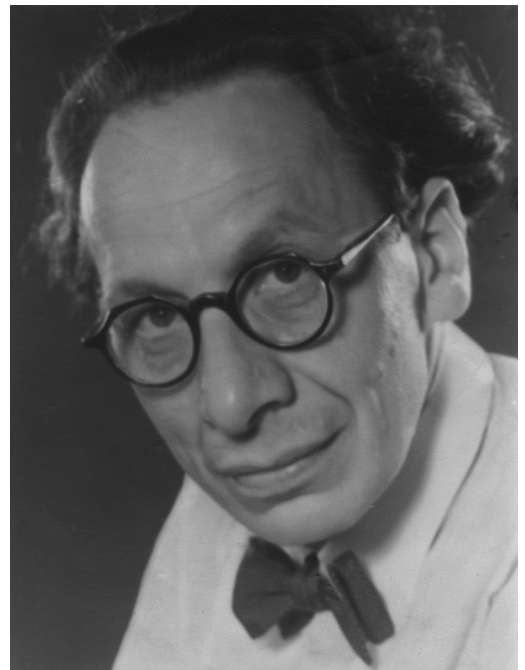
lich bürokratischer als anderswo, aber im Ganzen doch unkompliziert.

Meinem Antrag, Materialien zu Werner Sander, dem Leipziger Synagoralchor und zur jüdischen Musik allgemein einzusehen, wurde am 3. März 2014 stattgegeben (Referenznummer 3974/14 Z). Mir wurde zunächst eine Sachbearbeiterin zugeteilt, die Akten für mich lokalisieren und gegebenenfalls in Berlin bereitstellen würde, und zwar aus allen Zweigstellen. Der erste Schritt war die Mitteilung von Namen, Anschriften und Geburtsdaten und -orten aller Personen, die für meinen Forschungsfokus von Interesse sind (insgesamt 17 Namen). Da Sanders Todesdatum seinerzeit mehr als 30 Jahre zurücklag, konnten mir Unterlagen ohne Probleme zur Verfügung gestellt werden. (Die Schutzfrist kann auf zehn Jahre verkürzt werden, wenn dies für ein wissenschaftliches Forschungsvorhaben oder zur Wahrnehmung berechtigter Belange erforderlich ist und überwiegende schutzwürdige Belange des Verstorbenen dadurch nicht beeinträchtigt werden). Im Falle von noch lebenden Personen wurden Passagen geschwärzt. Eine Recherche zu den Westberliner Kantoren, die zu DDR-Zeiten ungehindert zwischen Ost- und Westberlin hin und her pendelten, um auf dem jüdischen Friedhof und an der Synagoge Rykestraße zur amtieren und zu konzertieren, führte überraschenderweise ins Leere. Mitte Juli 2014 war es dann so weit – ein Stoß von Akten wartete auf mich in Berlin.

Ergebnisse

Die detaillierten Informationen in den personenbezogenen Akten waren weitaus unspektakulärer, als man nach Florian Henckel von Donnersmarcks Spielfilm *Das Leben der anderen* annehmen möchte. Obwohl die Forschungsergebnisse mager waren, gaben die Akten dennoch einige wichtige Detailinformationen zu meinem Themengebiet. Dazu ein Beispiel mit Kontext. Im Juni 1967 befand sich Israel mit seinen Nachbarstaaten Ägypten, Jordanien und Syrien im sogenann-

ten dritten arabisch-israelischen Krieg, allgemein bekannt als Sechs-Tage-Krieg. Mehr als jedes andere Land des Ostblocks verurteilte die DDR die ‚imperialistische Aggression Israels‘, brach diplomatische Beziehungen ab und beschuldigte die Vereinigten Staaten und die Bundesrepublik Deutschland als Komplizen. Funktionäre verfassten außerdem eine *Erklärung von DDR-Bürgern jüdischer Herkunft zur israelischen Aggression*. Die Chanteuse jiddischer Lieder Lin Jaldati sowie andere prominente DDR-Juden weigerten sich, die Erklärung zu unterschreiben. Sanders Unterschrift liegt nicht vor, obwohl es unklar ist, ob er jemals gefragt worden war. Jaldatis Weigerung setzte ihrer Arbeit als informelle Kulturdiplomatin ein vorläufiges Ende, während Sander kaum in den Hintergrund gedrängt wurde. Im August ehrte ihn die *Neue Zeit* aus Anlass seines 65. Geburtstags und hob seinen Erfolg hervor, eine öffentliche und breite Sichtbarkeit jüdischer Musik geschaffen und damit das Interesse an der Kunst „seines Volkes“ erweckt zu haben.



Werner Sander, ca. 1950
© Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Im selben Jahr wurde in der Bundesrepublik Deutschland gegen den ehemaligen Breslauer Gestapochof Dr. Ernst Gerke und seinen Assistenten Hermann Fey Anklage erhoben. Das Landgericht Bielefeld hatte Sander und seine Frau hierfür in den Zeugenstand gerufen. In diesem Zusammenhang stellte die Stasi eine Anfrage, ob Sander wirklich politisch verfolgt und in einem Konzentrationslager interniert worden war und ob es für ihn ratsam sei, in den Zeugenstand zu treten. Die Stasi hatte Vorbehalte wegen persönlicher Sicherheit und Diskriminierung und befürchtete, dass die DDR ultimativ einer Kritik ausgesetzt werden würde. In Anbetracht von Sanders Überwachungsbericht schien jedoch keine Sorge bezüglich Republikflucht zu bestehen. In der Tat zweifelte die Stasi nie an der Loyalität der Familie Sander, hatte sie doch im Jahr 1959 für Ida Sander eine Sondergenehmigung zur Reise nach Westdeutschland für Familienfestlichkeiten ausgestellt. Am Ende trat Sander dennoch nicht als Zeuge auf. Die Gründe sind unbekannt.

Interessante Details kamen auch aus nicht personenbezogenen Akten, wie das undatierte Typoskript *Pflege jüdischer Tradition und Kultur* aus den 1980er-Jahren (MfS, HA XX/4/1371). Um diese Zeit begann das Zentralkomitee, die immer geringer werdende Anzahl von Juden als demographisches und kulturelles Problem wahrzunehmen. Die Bewahrung und Instrumentalisierung der Überreste jüdischer Kultur wurde zu einem immer wichtigeren Ziel, um den Mythos der antifaschistischen Basis des Staates am Leben zu erhalten. Um die Situation einzuschätzen, begann die Arbeitsgruppe für Kirchenangelegenheiten des Zentralkomitees, das jüdische Leben zu dokumentieren und die Ergebnisse später u. a. mit der Stasi zu teilen. Das Typoskript enthält einen Abschnitt über jüdische Musik, der den Leipziger Synagogalchor, Synagogenkonzerte in Berlin sowie das musikalische Schaffen von Lin Jaldatis Familie behandelt. Der Leipziger Synagogalchor wird als ein außergewöhnliches Beispiel für die Erhaltung jüdischer Kultur gelobt, aber nicht als Chor des Verbandes

der Jüdischen Gemeinden in der DDR, der er Mitte der siebziger Jahre wurde, designiert. Unerwähnt bleibt auch, dass alle SängerInnen Nichtjuden sind. Doch hier endet die Verbindung zwischen Stasi, Leipziger Synagogalchor und jüdischer Musik. Nur wenige SängerInnen wurden routinemäßig überwacht. Die überwiegende Mehrheit hielt an ihrem öffentlichen Bekenntnis zum Sozialismus fest und erweckte keinen Verdacht. Die SängerInnen gingen den gleichen konformen Mittelweg wie viele andere DDR-Bürger. Der Chor war politisch transparent genug, um im Dienste des Staates die Idee des Antifaschismus sowie die Ideen von Erbe und Tradition zu vertreten und zu stärken. Um Schlussfolgerungen zu ziehen, reichte das Material des BstU allein nicht aus und wurde durch Interviews u. a. von ChorsängerInnen ergänzt – ein in sich selbst komplexes und sensibles Unterfangen aufgrund des Status der Befragten innerhalb der Stasi als informelle Mitarbeiter und Beobachtete. Abgesehen davon verpflichtet sich der Nutzer, das Gelesene weder weiterzugeben noch unanonymisiert zu publizieren.

Anfang 2015 hat der BstU ausgewählte Bestände zum ersten Mal online zugänglich gemacht, darunter 605 Dokumente, 96 Fotos, 24 Audios (insgesamt sechs Stunden Tonaufnahmen), 37 Videos (insgesamt 15 Stunden Film), 24 Geschichten und Sammlungen.⁹ Die Webseite enthält aus Datenschutzgründen keine Daten über lebende Personen. Auf 2.500 Seiten sind umfangreiche Informationen über den Volksaufstand gegen die kommunistische Herrschaft im Jahr 1953 sowie über den Fall der Berliner Mauer zu finden – zur jüdischen Musik selbst aber nichts. Dennoch mögen die 33 Treffer zum Stichwort ‚Musik‘ ein erster Schritt für den Musikforscher sein, neue Repositorien zu entdecken und zu nutzen.

Tina Frühauf ist Associate Executive Editor beim Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) und lehrt an der Columbia University, New York.

- 1 Siehe Heinz Alfred Brockhaus: „Über die sogenannten ‚Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch‘ ausgehend von der deutschen Übersetzung, Hamburg, 1979. Informationen von ‚IMS John‘ an die Hauptabteilung II (Spionageabwehr) des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) der DDR“, in: *Schostakowitsch in Deutschland: Aufsätze*, Berlin 1998 (Schostakowitsch-Studien, 1 / *Studia slavica musicologica*), S. 259–262; Daniel zur Weihen: „Ich versprach, mein möglichstes zu tun‘. Komponisten im Blick des Ministeriums für Staatssicherheit“, in: *Musik in der DDR: Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, Berlin 2005 (*Musicologica Berolinensia*, 13), S. 273–312.
- 2 Siehe Nina Noeske und Matthias Tischer: „Prolegomena zu einer Musikgeschichte der DDR“, in: *Die Musikforschung* 59.4 (2006), S. 346–356.
- 3 Siehe Boris von Haken: „...vom lieben Gott‘: Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmarie“, in: *Die Musikforschung* 66.3 (2013), S. 247–264; Wolf-Georg Zaddach: „Metal Militia behind the Iron Curtain. Scene Formation in 1980s East Germany“, in: *Metal Music Studies* 2.3 (2016), S. 357–376; Nikolai Okunew:

„Satan fordert die totale Zerstörung des Betriebes! Die Heavy Metal-Subkultur in der DDR“, in: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 14 (2016), Onlinepublikation, 21 S.

4 Siehe Antje Kalcher, Dietmar Schenk, Thomas Schipperges, Dörte Schmidt: *Archive zur Musikkultur nach 1945. Verzeichnisse und Texte*, München 2016, S. 377–378.

5 Für eine ausführliche Biografie vgl. Tina Frühauf: *„Den Frieden endgültig zu festigen“. Ein großer Vertreter der jüdischen Musik in der DDR*, Berlin 2017.

6 Vgl. Tina Frühauf: *Transcending Dystopia. Music, Mobility, and the Jewish Communities in Postwar Germany*, New York 2019.

7 Siehe Akteneinsicht/Forschung und Medien, www.bstu.bund.de/DE/Akteneinsicht/ForschungUndMedien/ForschungUndMedien_node.html (27. Juni 2018).

8 Siehe Akteneinsicht/Anträge, www.bstu.bund.de/DE/Akteneinsicht/Antraege/_node.html (27. Juni 2018).

9 Siehe Stasi Mediathek, www.stasi-mediathek.de/ (27. Juni 2018).

Ruprecht Langer Historische Schallplatten im Deutschen Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek hat den gesetzlichen Auftrag, Medienwerke in Schrift, Bild und Ton seit 1913 zu sammeln und zu archivieren. Den musikbezogenen Teil dieses Auftrags übernimmt das Deutsche Musikarchiv. Die Erfindung von Wachswalzen (Patent Thomas Alva Edison: 1877) und Schallplatten (Patent Emil Berliner: 1878) liegt nur wenige Dekaden vor diesem Stichjahr. Daher setzt die Sammlung des Deutschen Musikarchivs bereits im späten 19. Jahrhundert ein, um die Historie der Schallaufzeichnung und wiedergabe darzustellen. Gerade in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gab es eine unüberschaubare Flut von Klein- und Kleinstlabels, sodass es dem Deutschen Musikarchiv trotz seines Bestandes von etwa 200.000 Schallplatten vor der Vinyl-Ära nicht gelingen kann, deren Produktion vollständig zu erfassen. Vielmehr be-

müht sich das Deutsche Musikarchiv, durch seine Sammlung den Werdegang einer Musikindustrie zu veranschaulichen, die sich in Sachen technisch-akustische Entwicklungen und Marketingstrategien durch eine ungemeine Kreativität auszeichnet. Einige der interessantesten, wichtigsten und zum Teil kuriosesten Tonträger im Deutschen Musikarchiv sind in einer Ausstellung zu sehen. Im Folgenden sollen vier besondere Schallplatten vorgestellt werden.

E. Berliner's Grammophon

Der älteste Tonträger der Sammlung ist aus Hartgummi, misst 13 Zentimeter und trägt die Aufschrift „E. Berliner's Grammophon“/1/. Wie bei allen Tonträgern aus der Frühzeit der Schallplatten-Ära bleiben auch hier viele Fragen zur Entstehung und Provenienz offen und etwaige Antworten vage. Es scheint sich um die Erstpressung einer Sprechplatte zu handeln, auf der (vermutlich) Emil Berliner selbst mit dem Gedicht „You

knowst my pretty damsel" zu hören ist. Der Text ist auf der Rückseite der einseitig gepressten Platte aufgeklebt. Größe und Material der Tonträger-Inkunabel lassen den Schluss zu, dass sie vor 1898 gepresst wurde. Vermutlich entstand sie um 1895, zwei Jahre nachdem Berliner erstmals eine Lösung entwickelt hatte, Schallplatten mit Hilfe von Matrizen reproduzierbar zu machen. Die Aufnahme selbst ist vermutlich bereits 1890 entstanden.

Berliners erste wiedergabefähigen Schallplatten entstanden um 1888 und bestehen aus Zink. Seitdem wurde über Jahrzehnte hinweg mit verschiedenen Materialien experimentiert, um Tonträger haltbar und nicht zu schwer werden zu lassen. Was in welchen Kombinationen für Kern und Beschichtung getestet und wieder verworfen wurden, darüber ist wenig bekannt. Aber die Bandbreite der tatsächlich in der Produktion verwendeten Materialien gibt einen Eindruck von der Kreativität und dem Pragmatismus der vielen großen und kleinen Labels, die im frühen 20. Jahrhundert auftauchten und wieder verschwanden: Zu Beginn der Ära finden sich Beschichtungen aus Stanniolfolie und Zelluloid, später auch aus Kunststoff, Hartwachs und bekanntermaßen Schellack. Als Kern wurden unter anderem Pferdehaare, Beton, Wachs, Pappe, Gesteinsmehl, Ruß und Metall genutzt.

Phonycord Flexible

Ein schönes Beispiel dafür, welche bunte Blüten die Wahl des Materials treiben kann, bietet die Berliner Firma Phonycord. Bereits in den späten 1920er-Jahren wurden tragbare Koffergrammophone mit Kurbel populär, die es ermöglichten, z. B. auch beim Picknick Musik abzuspielen. Die zu dieser Zeit etablierten Platten aus Schellack waren nicht nur äußerst fragil, sie waren auch schwer. Eine Zehn-Zoll-Platte (ca. 25 cm) mit einer Spielzeit von zweimal drei bis vier Minuten wog etwa 150 bis 200 Gramm. Wollte man längere Zeit Musik hören, wurden Schellacks schnell unhandlich.

Die Nachfrage nach tragbaren Tonträgern bediente die Phonycord Flexible (vermutlich seit 1929), die als Warenzeichen eine Hand abbildete,

welche eine fast auf sich selbst gebogene Schallplatte zwischen den Fingern hält. Die Platten aus Kunststoff waren nicht nur leicht und weich, sondern auch farbig und transparent. In sechs verschiedenen Farben erhältlich, muten sie wie ein Vorgriff auf die Pop-Zeit der 1960er-Jahre an. Die Exemplare der Ausstellung im Deutschen Musikarchiv enthalten typischerweise Operettenmelodien, Jazz und Schlager, die allerdings nicht von Phonycord selbst aufgenommen wurden. Stattdessen wurden die Rechte zur Verwendung von Matrizen anderer Labels erworben.

Phonycord Flexible war nicht der erste Versuch, Kunststoffplatten zu etablieren, aber durchaus einer der erfolgreichsten. Dennoch konnten sich auch diese bunten Tonträger nicht dauerhaft durchsetzen, da es für den täglichen Gebrauch zu viele Hürden gab: Handelsübliche Stahlnadeln schälten die Rillen aus, weshalb der Gebrauch von hölzernen Nadeln empfohlen wurde, die durch einen speziellen Winkel weniger Druck auf den Tonträger ausübten. Diese Nadeln waren gerade in der Mangelzeit der Wirtschaftskrise schwer zu besorgen, und selbst mit diesen Spezialnadeln klangen die Platten weniger gut als ihre Konkurrenten aus Schellack. Wie viele andere Kleinlabels des frühen 20. Jahrhunderts konnte sich Phonycord Flexible nicht halten. 1932 verschwand es vom Markt.

Pathé

Der signifikante Unterschied zwischen der Aufnahmetechnik, die Emil Berliner 1887 patentieren ließ, und der von Thomas Alva Edison zehn Jahre zuvor manifestiert sich nicht in Größe, Farbe und Material des Tonträgers. Edisons Methode für die Schallaufzeichnung und Wiedergabe beruht auf dem Prinzip der Tiefenschrift, bei der die Nadel den Boden der Rille vertikal schneidet bzw. abtastet. Das Patent Emils hingegen beschreibt die sogenannte Seitenschrift, bei der die Auslenkungen der beiden Rillenflanken horizontal geschnitten sind. Die für die Tiefenschrift benötigten Rillen laufen tiefer als die der Seitenschrift, was für eine Wachswalze kein Problem darstellt.



Abb. 1: Die französische Firma Pathé versuchte zu Beginn des 20. Jahrhunderts, durch sogenannte Halbmeterplatten längere Spielzeiten zu ermöglichen.

© Foto: Deutsche Nationalbibliothek, Stephan Jockel

Für Schallplatten jedoch ist die Seitenschrift der ideale Rillentyp, weil dieser ein sehr viel flacheres und leichteres Produkt ermöglicht. Fast sämtliche Musiklabels verwenden daher für die Herstellung von Schallplatten die Seitenschrift/2/.

Ausnahmen gibt es wenige. Edison selbst ist bei seiner Tiefenschrift geblieben, als er von Wachswalzen auf Schallplatten umstellte. Und das Label Pathé der französischen Musik- und Filmpioniere Pathé Frères verwendete die Tiefenschrift. Ein Grund für diese Entscheidung war sicherlich, dass Pathé bereits eine große Menge an Wachswalzen aufgenommen hatte und deren Musik mechanisch auf Schallplatte kopieren konnte. Dazu kam, dass die Pathé Frères für die Verwendung der Seitenschrift das Patent Emil Berliners hätten kaufen müssen.

Nicht nur beim Material lassen sich in der Frühzeit der Schallplattenindustrie kaum gemeinsame Standards und Konventionen entdecken. Dasselbe gilt auch für Umfang und Umdrehungszahlen der Tonträger. Die Spieldauer einer Schallplatte mit einem Durchmesser von zehn Zoll (ca. 25 cm)/3/ beträgt gut drei Minuten, wenn Musik aufgenommen wurde. Bei Sprechplatten war es etwas mehr, da diese häufig langsamer aufgenommen und ab-

gespielt wurden, ohne nennenswerte klangliche Einbußen befürchten zu müssen.

Dass ein Bedürfnis nach längerer Spielzeit bestand, liegt auf der Hand. Diese Nachfrage wollte Pathé bedienen und hat in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg (eine genaue Datierung wäre spekulativ) Schallplatten mit einem Durchmesser von sagenhaften 50 Zentimetern (knapp 20 Zoll) hergestellt, die trotz ihrer Höhe von zumeist fünf bis sechs Zentimetern nur einseitig bespielt waren – ein Nachteil, den die Verwendung der Tiefenschrift mit sich brachte. Pathé-Platten hatten in dieser Zeit die Eigenart, dass sie von innen nach außen abgespielt wurden. Zudem verlangte die verwendete Tiefenschrift statt einer Nadel einen Saphir- oder Diamantstift. Die Stahladeln, die für Schellackplatten in Seitenschrift verwendet wurden, hätten die frühen Schallplatten der Firma Pathé bereits beim ersten Abspielen ruiniert.

Da die wenigsten Musikhörer verschiedene Abspielgeräte für die Schallplatten verschiedener Labels verwenden wollten, nutzte auch Pathé bald die von Emil Berliner entwickelte Seitenschrift. Damit gelang die Entwicklung zu einem weltumspannenden Konzern und die Tiefenschrift verschwand sukzessive vom Markt.

Der Reichtum an unterschiedlichen Formaten und Materialien trieb auch nach dem Ersten Weltkrieg unvermindert Blüten. Mit der Halb-Meter-Platte der Pathé-Brüder war jedoch ein Extrem erreicht, das so nicht wiederholt wurde. Gerüchte über noch größere Schallplatten halten sich hartnäckig, können aber vom Deutschen Musikarchiv (bislang) nicht bestätigt werden.

„Der Marsch ins Dritte Reich“

Die vierte vorzustellende Schallplatte zeichnet sich weniger durch ihre physischen Eigenschaften aus als durch ihren musikalischen Inhalt im Zusammenspiel mit dem politischen Kontext.

Die Platte trägt ein Papieretikett mit der Aufschrift „Ernst Busch / singt // Der Marsch ins Dritte Reich / Dichtung: Bert Brecht / Nach einem engli-

schen Soldatenlied / arrangiert von Hanns Eisler // Deutscher Arbeiter-Sängerbund / Berlin SW 19, Wallstr. 58“.

Der bereits 1877 gegründete Deutsche Arbeiter-Sängerbund war Mitte der 1920er-Jahre eine der größten Organisationen der Arbeiterkultur in Deutschland. Als Dachverband für verschiedene Sängerguppen findet sich hier eine große Bandbreite politischer und ideologischer Überzeugungen. In den 1930er-Jahren gab es explizit politisch links ausgerichtete Gesangsvereine mit Mitgliedern, die den seit 1933 verbotenen Parteien SPD oder KPD angehörten. Andere Vereine übernahmen eifrig die NS-Ideologie und fokussierten völkisch-deutsches Liedgut.

„Der Marsch ins Dritte Reich“ von Bertolt Brecht und Hanns Eisler wurde 1932 von der Lindström A.G. aufgenommen und gepresst – ein Jahr vor der Machtergreifung Adolf Hitlers. Das wurde der Plattenfirma dann zu heikel, und sie stoppte die Verbreitung. Immerhin besingt der Schauspieler Ernst Busch in diesem Spottlied das Scheitern der NSDAP, die bei der Reichstagswahl im November 1932 Stimmen verloren hatte. Die Veröffentlichung übernahm im Januar 1933 der Deutsche Arbeiter-Sängerbund, bereits im März wurde die Schallplatte verboten und von der Polizei beschlagnahmt. Da in den Folgejahren niemand mit dieser Platte von der SS erwischt werden wollte, wurden verbleibende Stückzahlen in großer Menge vernichtet. Es gibt allerdings Grund zur Vermutung, dass einige Exemplare – ähnlich dem Tarndruck im Buchbereich – mit irreführendem Etikett versehen worden sind, in der Hoffnung, dass die Tonträger bei einer Razzia lediglich nach ihrem Erscheinungsbild beurteilt werden. Ein Beleg dafür liegt dem Deutschen Musikarchiv allerdings nicht vor.

Die Entstehungsgeschichte, Datierung und Provenienz von Schallplatten nach dem Ersten Weltkrieg ist um einiges einfacher nachzuvollziehen als während der Kaiserzeit. In den ersten Jahren der Tonaufzeichnung wurden Schallplatten zunächst als technische Demons-



Abb. 2: Die Ausstellung im Deutschen Musikarchiv in Leipzig ist während der Öffnungszeiten frei zugänglich.

© Foto: punctum, Alexander Schmidt

tration vorgeführt oder als Spielzeug – etwa in Sprechpuppen – verwendet. Erst in den letzten Jahren vor der Jahrhundertwende kam die Erkenntnis, dass der Handel mit aufgezeichnete Musik äußerst lukrativ sein kann. Viele Fabriken, die mit Pressungen arbeiteten, stellten in dieser Zeit auch Schallplatten her, wie zum Beispiel die Firma Ernst Machow aus Berlin, die sonst Fahrräder produzierte, oder das Label Waffah-Record aus dem Harz, dessen Akronym die „Deutsche Waffen- Und Fahrrad-Fabriken H. Burgsmüller & Söhne“ bezeichnet. Bis heute tauchen in privaten Sammlungen immer wieder Schallplatten von Labels auf, zu denen es auch in der gut informierten Händlerszene keine oder kaum verlässliche Informationen gibt.

Schallplatten – so der Eindruck – wurden viel mehr für den Moment denn für die Ewigkeit herge-

stellt, von der Kleinst- bis zur Millionenaufgabe. In Kriegs- und Krisenzeiten waren Rohstoffe selbstverständlich Mangelware, und alte Aufnahmen wurden eingeschmolzen. Hersteller riefen über Zeitungsannoncen dazu auf, alte Schallplatten abzuliefern, um neue erhalten zu können.

Und so stößt man bei dem Bestreben, einen fundierten Überblick über die frühen Jahre der Musikindustrie zu erlangen und zu vermitteln, bis heute auf Neues, Spannendes und Kurioses: Die Schließung jeder Wissenslücke wirft neue Fragen auf. Wer sich selbst ein Bild von der Historie der Tonaufzeichnung und wiedergabe machen möchte, sei herzlich in die Ausstellung des Deutschen Musikarchivs nach Leipzig eingeladen.

Ruprecht Langer ist Leiter des Deutschen Musikarchivs der Deutschen Nationalbibliothek

1 Sehr viel verbreiteter ist die englische Schreibweise „E. Berliner's Gramophone“.

2 Die Seitenschrift lieferte – im Gegensatz zur Tiefenschrift – die technischen Voraussetzungen für die Stereophonie, mit der seit den 1930er-Jahren mehr und mehr experimentiert wurde.

3 Zehn-Zoll-Platten waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts am meisten verbreitet, es gab aber auch andere Formate. Ab 1903 finden sich Schallplatten mit einem Durchmesser von zwölf Zoll (ca. 30 cm), die eine Spielzeit von etwa 4,5 Minuten pro Seite fassen.

Lenka Nota und Clemens Zoidl Zeitgenössische Komponisten in Krems

Durch die Einrichtung des Archivs der Zeitgenossen sowie der Ernst Krenek Institut Privatstiftung haben die Vor- und Nachlässe wichtiger zeitgenössischer österreichischer Komponisten in Krems ein dauerhaftes Quartier erhalten. Die zentrale Bedeutung von Ernst Krenek, Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik für die jüngere österreichische Musikgeschichte macht den Standort an der Donau-Universität Krems damit zu einem Zentrum der zeitgenössischen Musikforschung in Niederösterreich. Die geographische Nachbarschaft der beiden Institutionen begünstigt Kooperationen, was jüngst im Sommerkolloquium Wachau im September 2018 genutzt und umgesetzt wurde.

In zwei Perspektiven werden die Komponisten und ihre Nachlässe vorgestellt und Einblick in die

Arbeit mit den Vor- und Nachlässen an den jeweiligen Institutionen mit dem Standort in Krems gegeben.

Archiv der Zeitgenossen – Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe

Authentizität und Vertrauenswürdigkeit

Spezifisch für ein Archiv ist der Umstand, dass die im Archivgut enthaltenen aufzubewahrenden Informationen als Primärquellen einzigartig sind und so authentische Erfahrungen vermitteln können. Jedes Archiv zeichnet sich durch seinen Bestand aus, der einen bedeutenden Teil des Kulturerbes darstellt.

Das Archiv der Zeitgenossen – Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe (nachfolgend AdZ genannt) wurde mit dem Erwerb der Vorlässe

des Schriftstellers Peter Turrini und des Komponisten Friedrich Cerha durch das Bundesland Niederösterreich im Juni 2010 eröffnet. Es ist als Einrichtung des Bundeslandes Niederösterreich an die Fakultät für Bildung, Kunst und Architektur der Donau-Universität Krems angebunden. Die Archivräume befinden sich unterirdisch und wurden vom österreichischen Architekten Adolf Krischanitz entworfen. Die vier Benutzerräume, die vier Kunstsparten (Musik, Literatur, Film und Architektur) gewidmet sind, sind jeweils in unterschiedlichem Holz gehalten. So vermitteln sie jeweils einen besonderen und einzigartigen Eindruck und bieten auch eine besondere ästhetische Erfahrung. Jeder Raum wurde mit notwendiger Infrastruktur in Form von PC-Arbeitsplätzen mit Zugriff auf vorhandene Digitalisate der Sammlung ausgestattet. Im Gang befinden sich Porträtfotos der im Archiv vertretenen Künstler mit Biographie. Zu jedem Künstler wurde als Dauerausstellung eine Vitrine mit beispielhaften Archivalien aus den Vorlässen gestaltet, die auch als Design-Objekt sowie als Ausstellungsort zum Archiv gehört.

Für die Archivarbeit vor Ort steht ein professioneller Scanner zur Verfügung. Das Magazin sichert eine Lagerung unter optimalen Bedingungen bei kontrollierter Temperatur und Luftfeuchtigkeit.

Das Archiv ist für die Wissenschaft, aber auch die kulturinteressierte Öffentlichkeit geöffnet, für Schulen werden eigene Führungen angeboten. Besichtigungen und Recherchen sind unter Beachtung der Benutzungsordnung kostenfrei und per Terminvereinbarung möglich. Das AdZ versteht sich, neben der Aufgabe des Erhalts wichtiger Kulturgüter und der ebenso bedeutsamen Kulturvermittlungsfunktion, auch als Forschungseinrichtung und baut kontinuierlich seine (inter) nationale Kooperationen aus.

Die Leistungen des AdZ umfassen neben der Erschließung der Bestände für Wissenschaft und Forschung auch die Konzeption und Durchführung von Forschungsprojekten und wissenschaftlichen Tagungen sowie die Herausgabe von Publikationen. So wird etwa im Zuge von Symposien

oder Kolloquien (z. B. Sommerkolloquium Wachau) die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Vorlässen und den Künstlerpersönlichkeiten gefördert, der wissenschaftliche Diskurs angeregt, und den WissenschaftlerInnen die Möglichkeit geboten, die Archivbestände sowie die Infrastruktur des AdZ für Eigenrecherchen zu nutzen. Daneben bietet das Archiv die Räumlichkeiten für themenbezogenen Ausstellungen.

Besonderheiten eines Vorlasses

In öffentlichen Archiven spielt der Respekt vor sensiblen personenbezogenen Daten eine große Rolle. Beispielsweise können Personalakten in der Regel erst einige Zeit nach dem Tod des Betroffenen in die Benutzung gegeben werden.

Ein Vorlass bietet im Gegensatz zu einem Nachlass andere Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit der betreffenden Person: Da diese noch am Leben ist und am Weltgeschehen teilnimmt, können – vor allem interessant für die Vermittlungsarbeit – mühelos Bezüge zur Gegenwart hergestellt werden, und es ist auch möglich, Unterlagen zu aktuellen Themen im Archiv zu finden.

Die lebenden AutorInnen/KünstlerInnen sind aktive Mitgestalter der Bestände und können auf den Umgang mit den Materialien einwirken sowie in die Forschung eingebunden werden, z. B. mit der Auswahl, Zusammenstellung und Klassifizierung der Dokumente in Bezug auf die Ordnungssystematik und Bearbeitung des Vorlasses. Kontakt zur betroffenen Künstlerpersönlichkeit ist (jederzeit) möglich. Mit der Auswahl und Ordnung der Vorlassmaterialien übermittelt der Autor nicht nur Inhalte, sondern auch einen Rahmen für das Verständnis und die Nutzung der angebotenen Quellen.

Das AdZ steht in regelmäßigen Kontakt mit dem Ehepaar Gertraud und Friedrich Cerha sowie mit Kurt Schwertsik. Aus Gesprächen und Korrespondenzen ergeben sich immer wieder wichtige Impulse für Forschungsprojekte, Veranstaltungen und andere Aktivitäten des Archivs. Im Vorlass von Friedrich Cerha befinden sich z. B. einige unbeschriftete AV-Medien – vor allem Konzertmit-

The image shows a page of a handwritten musical score for Friedrich Cerha's 'Relazioni fragili'. The score is for a piano and chamber ensemble. It includes parts for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Hörn.), Horn (Hörn.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Percussion (Perc.), Violin (Vior.), Viola (Vior.), Cello (Cel.), Double Bass (rife), and Piano (Cemb.). The score is annotated with numerous handwritten notes, corrections, and performance instructions. Key markings include tempo changes (♩ = 92, ♩ = 84), dynamic markings (pp, mf, f, ff), and performance directions such as 'nicht dämpfen' (do not dampen) and 'rasko odvažuju' (play more vigorously). The score is divided into measures, with some measures marked with '3' or '5' indicating phrasing or articulation. The page number '21' is visible at the bottom center.

Abb. 1: Friedrich Cerha, Relazioni fragili für Cembalo und Kammerensemble WV 49 (1956/57), Dirigierpartitur mit handschriftlichen Ergänzungen

© Archiv der Zeitgenossen

schnitte – deren Inhalt ohne die Unterstützung der beiden nicht oder nur sehr schwer hätten identifiziert werden können. Hier ist das unglaubliche Gedächtnis von Gertraud Cerha, die das ursprüngliche Werkverzeichnis ihres Mannes gestaltet hat (und bis heute Aufführungen und genaue Daten aus dem Gedächtnis ad hoc abrufen kann), eine großartige Hilfe.

Wissenschaftlich-kritische Reflexion findet im Rahmen der Auseinandersetzung mit Werk und Leben der im Archiv vertretenen Künstler entsprechend Raum. Zugleich stellen sich in diesem Kontext Fragen zur Objektivität: Wie gestaltet der Künstler seinen Vorlass? Denn seine Auswahl nimmt Einfluss auf die öffentliche Repräsentation und vermittelt durch seine Sicht auf das Werk ein bestimmtes Selbstbild.

Vorlass Friedrich Cerha

Der Vorlass von Friedrich Cerha wurde vom AdZ im Jahr 2010 übernommen. Wesentliche Teile wurden schon eingeordnet, bearbeitet, katalogisiert und teilweise digitalisiert. Es geht um 20.358 Seiten von handschriftlichen Partituren, Skizzen, Libretti und Bearbeitungen eigener Kompositionen, 1.434 Seiten Vorträge und Notizen, fast 1.532 Seiten Korrespondenz, 480 Fotos, Plakate, Konzertprogramme und Rezensionen, kritische Berichte, hunderte von Ton- und Bildträgern, Videos und DVDs. Parallel zu seinem kompositorischen Œuvre schuf Cerha ein umfassendes bildnerisches Werk. Mehr als 1.000 Arbeiten befinden sich im privaten Besitz des Künstlers. Ein Verzeichnis des bildnerischen Werks wurde vom AdZ angelegt.

Viele der Materialien sind wichtige Quellen für die weitere Arbeit im Bereich der zeitgenössischen Musikforschung. Friedrich Cerha hat mit seiner Frau Gertraud den Kosmos der zeitgenössischen Musik in Wien nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich geprägt. Im Jahr 1958 gründete er zusammen mit Kurt Schwertsik das Ensemble „die reihe“ für zeitgenössische Musik, die kurz danach internationale Anerkennung fand. 1978 gründete er mit Hans Landesmann im Wiener Konzerthaus den Zyklus „Wege in unsere Zeit“, den er bis 1983 leitete.

Die Korrespondenzen von Friedrich Cerha enthalten die Briefe mit den bedeutendsten Repräsentanten der Neuen Musik wie u. a. Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen. Der Briefwechsel mit öffentlichen Institutionen zeigt ganz klar, wie schwierig es war, sich im Namen der Neuen Musik bzw. zeitgenössischen Kunst zu engagieren. Die Schriften und Vorträge von Friedrich Cerha beweisen sein ständiges Interesse an aktuellen gesellschaftlichen Themen, seine humanistische Einstellung gegen jegliche Ungerechtigkeit, Machtmissbrauch und Gewalt. Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft ist ein wichtiges Thema in Cerhas Schaffen, das seiner eigenen Erfahrung entspringt.

Friedrich Cerha Online Projekt

Im Herbst 2018 erhielt das AdZ die Forschungsförderung des Landes Niederösterreich im Rahmen von „FTI-Call 2017 ‚Digitalisierung‘“ für das Projekt „Friedrich Cerha Online“. Die interaktive Online-Datenbank soll für die Forschung sowie die kulturell interessierte Öffentlichkeit zugänglich sein. Die an kulturwissenschaftlichen Themen orientierte Systematik für die Klassifizierung des Gesamtwerks von Friedrich Cerha wurde von Univ.-Prof. Dr. Matthias Henke von der Universität Siegen entwickelt und folgt nicht wie üblich der Chronologie. Gespräche mit Friedrich Cerha zum Zweck der Authentizität und Kontextsetzung von Systematik und Archivobjekten sind als originäre Quelle für die Forschung geplant. Das Portal ist forschungsbasiert und vom Komponisten selbst autorisiert.

Vorlass Kurt Schwertsik

Der Vorlass von Kurt Schwertsik – Komponist, Kollege und langjähriger Freund von Friedrich Cerha – fand 2016 Eingang ins AdZ. Der Vorlass befindet sich aktuell in der Phase der Einordnung, Bearbeitung und Schaffung einer Ordnungssystematik. Im Vorlass befinden sich Musikhandschriften, Schriften, über 4.000 Briefe, Fotografien, Plakate, Programmhefte, Pressedokumentationen, Verlagsmaterial und Sekundärliteratur.



Abb. 2: Kurt Schwertsik: Kafka Amerika (Ballett) op. 101a (2008/2009), Particell
 © Archiv der Zeitgenossen

Um 1960 nahm Schwertsik wiederholt an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt teil, wo er u. a. Mauricio Kagel und John Cage sowie Karlheinz Stockhausen begegnete, bei dem er anschließend in Köln studierte. Unter dem Einfluss von John Cage und anderen amerikanischen Komponisten sowie seiner Freundschaft mit Cornelius Cardew öffneten sich Schwertsik alternative Schaffensformen. Im Jahr 1965 gründete er gemeinsam mit dem Komponisten und Pianisten Otto Zykan die Wiener „Salonkonzerte“ und veröffentlichte ein Manifest gegen einige Aspekte der Nachkriegsavantgarde. 1968 gründete er mit Otto Zykan und Heinz Karl Gruber das Ensemble „MOB art & tone ART“.

Lenka Nota ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Archiv der Zeitgenossen (AdZ) – Sammlung für Vor- und Nachlässe, Donau-Universität Krems

Ernst Krenek – Nachlass, Geschichte, Standort. „Ich weiß nicht, wo ich hin gehöre“ – Eine essayistische Betrachtung

Ernst Krenek hatte ein bewegtes Leben. Geboren 1900 in Wien, folgte er seinem Lehrer Franz Schreker 1920 nach Berlin, hatte 1923–1925 ein Stipendium von Mäzen Werner Reinhart, das ihm einen Aufenthalt in der Schweiz ermöglichte, war 1925–1927 Assistent von Paul Bekker an den Staatsopern in Kassel und Wiesbaden und kehrte 1928 wieder nach Wien zurück. Als 1938 die politische Macht in Österreich an Adolf Hitler übergeben wurde, war Krenek, der sich mehrfach publizistisch als Gegner des Nationalsozialismus positionierte, auf einer Konzertreise in Belgien. Da er sich vor einer Verhaftung fürchtete, kehrte er nicht mehr nach Österreich zurück, sondern startete seine viele Umwege umfassende Flucht ins Exil in den USA. Dort führten ihn Anstellungen als Professor für

Musik am Vassar College und dann an der Hamline University von der Ostküste in die nördlichste Region des Mittleren Westens der USA, wo er seine dritte Ehefrau, Gladys Nordenstrom, kennenlernte. Sehnsucht nach dem sonnigen Süden motivierte ihn, 1947 die Position als Leiter des Musik-Departments der Hamline University aufzugeben und nach Kalifornien zu ziehen, wo er zunächst in Los Angeles und ab 1966 in einem kleinen Häuschen in Palm Springs lebte. Obwohl er ab 1950 wieder Kontakt zum Musikleben in Europa aufbaute und ihn regelmäßige Reisen nach Österreich führten, kehrte er bis zu seinem Tod 1991 nicht wieder dauerhaft nach Österreich zurück. Nur in den 1980er-Jahren verbrachte er die Sommermonate immer in einer Wohnung der Schönberg-Villa in Mödling, südlich von Wien. Als er einmal auf diese zwei attraktiven Wohnsituationen angesprochen wurde, wurde er nachdenklich und auch ein wenig traurig und antwortete mit dem Zitat des Titels: ‚I don't know where I belong.‘/1/

Ähnlich dynamisch zeigt sich Kreneks Leben bei der Betrachtung seiner Karriere. Nicht nur seine stilistische Wandelbarkeit, die ihm die Beschreibung als „one man history of 20th century music“ durch Glenn Gould einbrachte, sondern auch die Vielseitigkeit seiner Begabungen und Interessen ist ein hervorstechendes Merkmal seiner Biographie. Die frühen Erfolge des noch jugendlichen Krenek rückten ihn ins Zentrum der Aufmerksamkeit der europäischen Musikwelt der Zwischenkriegszeit. Dies gilt für seine progressiv-atonalen Werke, die ihm den Zuspruch der musikalischen Avantgarde einbrachten, aber in ganz anderem Maße für seine Oper *Jonny spielt auf*, die 1927–1929 von den Publikumsmassen und Geschäftsführern der Opernhäuser ganz Europas bejubelt wurde. (Der Hype um die Oper mit dem afro-amerikanischen Titelhelden und den – damals als ‚Jazz‘ bezeichneten – Elementen amerikanischer Modetänze erregte allerdings auch massiven Widerspruch der national-sozialistischen Kulturideologie, was Jonny den ‚Eh-



Abb. 3: Räumlichkeiten des Ernst Krenek Instituts
© Ernst Krenek Institut Privatstiftung

renplatz' auf dem Plakat der Ausstellung ‚Entartete Musik' sicherte. /2/)

In seiner Zeit in Wien (1928–1938) zog sich Krenek etwas vom aktiven Musikleben zurück, widmete sich dafür der Entwicklung seiner schriftstellerischen Fähigkeiten und begann sehr regelmäßig für verschiedene Zeitungen zu schreiben. Kreneks umfangreiche Belesenheit und seine Interessiertheit drücken sich in den zahlreichen Beiträgen aus: Reiseberichte und Rezensionen publizistischer Neuerscheinungen aus so unterschiedlichen Bereichen wie Architektur, Kunst, Literatur, Mathematik und Geschichte gehörten ebenso dazu wie Stellungnahmen zur Musik. Außerdem nutzte er sein Bedürfnis nach kompositorischer Neuorientierung zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Werken Arnold Schönbergs, Alban Bergs und Anton Weberns, deren handwerkliche Ansprüche Krenek herausforderten und deren künstlerische Qualität ihn schließlich neu inspirierte.

Die existenzielle Herausforderung im Musikleben der USA führte Krenek zu neuen Aufgaben in der musikalischen und handwerklichen Aus- und Weiterbildung einer jüngeren Generation. Die damit verbundene theoretische Auseinandersetzung entwickelte sich einerseits zu einer wissenschaftlichen Annäherung an die Musik, machte sich andererseits aber auch als Erweiterung seiner publizistischen Tätigkeit bemerkbar. Kreneks Karriere in der zweiten Jahrhunderthälfte ist neben seiner kompositorischen und schriftstellerischen Arbeit auch von regelmäßigen Vorträgen an Universitäten, für Radiosendungen oder Konzerteinführungen gekennzeichnet, die ihn in sehr regelmäßigen Reisen zwischen Europa und Nordamerika hin- und herführten.

Diese Bewegtheit und Beweglichkeit hat sich auch in seinem Nachlass niedergeschlagen. Der insgesamt beeindruckende Umfang ist auf ein sehr früh entwickeltes Bewusstsein seiner weitreichenden Anerkennung als Komponist, einen entsprechend frühen Sammlungsbeginn und ein kontinuierliches, jahrzehntelanges Anwachsen des Bestandes zurückzuführen. Die Emigration führte

zu einer Zweiteilung der Sammlung, die sich insbesondere in dem fantastisch umfangreichen Korpus an Briefen scharf abzeichnet: Bis auf vereinzelte Ausnahmen sind die Briefe, die Krenek bis 1937 erhalten hat, Teil der Bestände der Wienbibliothek, alle ab 1938 sind am Krenek Institut archiviert. Allein dieser letztere Teil umfasst rund 40.000 Stück, und Kreneks weitverzweigte Kontakte innerhalb der kulturschaffenden Prominenz des 20. Jahrhunderts bilden sich hier ab: Zu seinen Korrespondenzpartnern gehörten Theodor W. Adorno, Thomas Mann, Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Dimitri Mitropoulos, Friedrich Cerha und viele mehr, deren persönliche oder berufliche Nachrichten reichhaltigen Einblick in Kreneks Welt bieten.

Weniger deutlich ist die Teilung des Bestandes von Musikhandschriften, da Krenek ab den 1950er-Jahren bei einigen Gelegenheiten der Stadt Wien größere Teile seiner Musikautographe schenkte. Trotzdem sind aufgrund der Übernahme von Verlagsbeständen und privaten Schenkungen und Leihgaben sowohl Handschriften von Werken früherer als auch späterer Schaffensphasen in der Sammlung des Krenek Instituts zu finden.

Sein Interesse an neuen Medien, das ab Mitte der 1950er-Jahre zu einer intensiven Beschäftigung mit elektronischer Musik führte, produzierte ebenfalls interessante Stücke des Nachlasses: Neben rund 400 Tonbändern ist dies vor allem der Buchla-Modular-Synthesizer, den Krenek 1967 für sein privates Tonstudio erwarb. Es war dies de facto die erste Gelegenheit, ein solches elektronisches Musikinstrument für den Privatgebrauch zu besitzen, was Kreneks Synthesizer zu einem der ältesten erhaltenen Modelle macht. Seit seiner Restauration 2016 ist der Synthesizer wieder spielbar und fasziniert Enthusiasten elektronischer Musik.

Abgesehen von den Materialien aus der Zeit vor seiner Emigration und den gelegentlichen Geschenken an die Wienbibliothek übergab Krenek 1978 einen sehr umfangreichen Bestand an die University of California San Diego. Da Gladys Krenek nach seinem Tod sehr um eine angemessene Würdigung von Kreneks Œuvre bemüht war,

suchte sie nach einer Möglichkeit, die Auseinandersetzung mit Krenek und seinem vielfältigen Werk zu fördern und zu institutionalisieren. Nach vielen Jahren gelang es 2004 mit Unterstützung des Landes Niederösterreich und des Bundes, die Ernst Krenek Institut Privatstiftung zu errichten und in Räumlichkeiten am Campus der Donau-Universität Krems unterzubringen. Der Gesamtbestand aus San Diego wurde nach Krems transferiert und hier nach und nach weiter ausgebaut. Eine zusätzliche Erweiterung ergab sich nach dem Tod von Gladys, da alle noch in deren Haus befindlichen Dokumente und Haushaltsgegenstände nunmehr ebenfalls in das Archiv eingebracht wurden. Trotz des sehr hohen Erschließungsgrades der bereits vorhandenen Bestände wird das Katalogisieren und Archivieren der bislang nur provisorisch inventarisierten Bestände aus dem jüngsten Zuwachs noch einige Zeit in Anspruch nehmen.

Es ist keine Frage, dass sich aus dem Standort des Ernst Krenek Instituts am Campus der Donau-Universität in Krems Konsequenzen ergeben. Eine recht harmlose, aber in ihrer Regelmäßigkeit auffallende ist, dass man als Archivar beinahe unweigerlich mit der Frage ‚Hat der Krenek etwas mit Krems zu tun gehabt?‘ konfrontiert wird. Außerdem scheint es naheliegend, in Wiens dichter Topographie von verwandten Institutionen und akademischen Einrichtungen, und insbesondere der Nähe zu den Krenek-Beständen der Wienbibliothek, einen Vorteil zu sehen. Aber nach mehreren Jahren der Betreuung von BenutzerInnen mit zumeist wissenschaftlichen Interessen wiederholen sich auch Beobachtungen, die einen zumindest fragen lassen, ob der Standort Krems tatsächlich negativ ins Gewicht fällt.

Ein erheblicher Teil der Betreuung wissenschaftlicher Anfragen erfolgt tatsächlich auf elektronischem Weg, und in der grenzen- und distanzlosen

Dimension der Welt des Internets hat die Frage des Standorts keinerlei Relevanz. Dies betrifft vor allem konkrete Interessen, die sich oft durch Einsichtnahme in ein bestimmtes Dokument, oder auch nur eine bestimmte Seite einer Handschrift, beantworten lassen. In solchen Fällen kann mit Digitalisaten leicht und ausreichend geholfen werden.

Es sind aber gerade die Fälle, bei denen komplexere Fragestellungen oder Untersuchungen umfangreicherer Bestände einen Besuch im Institut unumgänglich machen, die aus Sicht des Archivars besonders ‚begrüßenswert‘ sind, da sich aus dem persönlichen Kontakt und der oft gemeinsamen Auseinandersetzung mit Materialien vielfach neue Ideen und ein dichter Austausch ergeben.

Und was den Standort Krems betrifft: Es lässt sich zwar nicht in harten Zahlen oder Argumenten ausdrücken, aber die naturnahe Idylle des Standorts in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Wachauer Weinbergen ist noch keinem Benutzer entgangen. Und dies ist auch die Brücke, die sich zur Beantwortung der so oft gestellten Frage benutzen lässt: Der passionierte Weintrinker Ernst Krenek, den Kindheitserinnerungen und auch Ausflüge im reiferen Alter mit Krems verbinden, hat den landschaftlichen und kulinarischen Reizen des Standorts viel Positives abgewinnen können und auch in seinen berühmten Liedern des *Reisebuchs aus den österreichischen Alpen* nicht darauf vergessen. Und es ist für die BetreuerInnen und die BenutzerInnen seines Nachlasses stets eine willkommene Bereicherung, sich an diese Verbindung zu erinnern und eine neue Perspektive auf die Frage zu finden, wo Krenek hingehört.

Clemens Zoidl ist Archivar der Ernst Krenek Institut Privatstiftung, Krems

1 John L. Stewart: *Ernst Krenek. The Man and His Music*, Berkeley 1991, S. 373.

2 Vgl. Albrecht Dümling, Peter Girth (Hrsg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar*, Düsseldorf 1993.

München

musiconn.scoresearch und
musiconn.kontrovers –
Digitale Infrastrukturen im
Fachinformationsdienst
Musikwissenschaft an der
Bayerischen Staatsbibliothek

Seit dem Jahr 2014 engagiert sich die Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) im Förderprogramm „Fachinformationsdienst“ (FID) der Deutschen Forschungsgemeinschaft mit dem Auf- und Ausbau eines FID Musikwissenschaft. In inhaltlicher Nachfolge zu den Sondersammelgebieten liegt auch in dieser Förderlinie ein Schwerpunkt auf der Erwerbung von analogen und digitalen Medien und deren Bereitstellung für Wissenschaft und Forschung. Ebenso wesentlich ist jedoch auch der Ausbau einer digitalen Infrastruktur, die in enger inhaltlicher Abstimmung mit einem Fachbeirat geplant und umgesetzt wird. In Kooperation zwischen der Bayerischen Staatsbibliothek und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) befindet sich der FID Musikwissenschaft aktuell in der zweiten Förderphase (Januar 2017 bis Dezember 2019). Unter der neuen Dachmarke *musiconn* werden in diesem Projektabschnitt eine Reihe von digitalen Angeboten gebündelt: Die SLUB baut mit *musiconn.performance* ein zentrales Rechercheinstrument für Music Performance Ephemera auf und engagiert sich mit der Etablierung des musikwissenschaftlichen Fachrepositoriums *musiconn.publish* im Bereich Open Access. An der BSB sind im Herbst 2018 zwei weitere Angebote aus dem FID online gegangen: *musiconn.scoresearch* und *musiconn.kontrovers*.

musiconn.scoresearch

Während sich die automatisierte Erkennung von Texten (OCR) mittlerweile zu einem Standardwerkzeug im Umgang mit digitalen Quellen etabliert hat, ist ihr musikalisches Pendant OMR (Optical Music Recognition) noch ein Stück davon entfernt, flächendeckend eingesetzt zu werden. Mit *musiconn.scoresearch* betritt die BSB in diesem Feld Neuland, indem sie die Technologie als eine der weltweit ersten Bibliotheken in größerem Stil für die Erfassung von digitalen Notentexten einsetzt./1/

Bislang wurden die Gesamtausgaben von Beethoven, Händel, Liszt, Mendelssohn und Schubert durch OMR erfasst, die Werke Schumanns sind bereits in Arbeit./2/ Die Erfassung erfolgt dabei durch die Software *SmartScore-X2*. Die optischen Informationen aus den gescannten Drucken werden in das Format MusicXML umgewandelt. Durchsuchbar werden die Notentexte über eine Webanwendung, die vom Stabsreferat Informationstechnologie der BSB in Zusammenarbeit mit der Musikabteilung entwickelt wurde./3/

Über eine virtuelle Klaviatur können Melodien eingegeben werden, die mit dem Gesamtbestand der erfassten Notentexte abgeglichen werden. Je nach Einstellung der Suchanfrage können dabei exakte Melodien oder ähnliche Tonfolgen gesucht werden. Neben der Anzeige der gefundenen Treffer bietet *musiconn.scoresearch*

zusätzliche Funktionen wie das Abspielen der MIDI-Dateien oder eine Downloadoption für die OMR-Daten.

Das Angebot ist explizit als experimentelles „work in progress“-Projekt angelegt. So werden die Daten nach der OMR-Erfassung weder kontrolliert noch nachträglich korrigiert. Es geht in diesem Projektabschnitt vor allem darum, Erfahrung in der Verarbeitung von OMR-Daten in größeren digitalisierten Beständen zu sammeln. Die Gesamtzahl der erfassten Einzelseiten aus den bislang 624 Bänden beläuft sich auf ca. 45.000.

Webadresse des Projekts: <https://scoresearch.musiconn.de>

The screenshot displays the musiconn.scoresearch website interface. At the top left is the logo for "musiconn scoresearch für vernetzte Musikwissenschaft". At the top right is the logo for "BSB Bayerische Staatsbibliothek Information in erster Linie". Below the logos are navigation links: "Über das Projekt", "Hilfe", "Kontakt", and language options "DE | EN".

The main search area features a piano keyboard visualization on the left and a musical staff on the right. Below the staff are radio buttons for "Transponierte Ergebnisse finden" and "Nur exakte Ergebnisse finden", and a "Suchen" button.

On the left side, there is a "Komponist" dropdown menu showing "Händel, Georg Friedrich (8)".

The search results section, titled "Ergebnisse (8)", shows three results for Georg Friedrich Händel's works. Each result includes the title, composer, and publisher, followed by a musical staff snippet and buttons for "Online lesen", "Vorschau", "MusicXML", and "Abspielen".

- 1. Georg Friedrich Händel's Werke. 35: Psalmen : zweiter Band. S. 17
Händel, Georg Friedrich
Leipzig : Breitkopf & Härtel
- 2. Georg Friedrich Händel's Werke. 21: Instrumental-Concerte. S. 39
Händel, Georg Friedrich
Leipzig : Breitkopf & Härtel
- 3. Georg Friedrich Händel's Werke. 21: Instrumental-Concerte. S. 42
Händel, Georg Friedrich
Leipzig : Breitkopf & Härtel

Abb. 1: Weboberfläche der OMR-Anwendung musiconn.scoresearch



Abb. 2: musiconn-kontrovers als digitale Diskussionsplattform für die Musikwissenschaft

musiconn.kontrovers

Nicht nur die Bereitstellung von anwendungspraktischen Angeboten wie *musiconn.scoresearch*, sondern auch die Forcierung einer digitalen Kommunikationskultur ist Teil von *musiconn*. Mit dem neuen Blog *musiconn.kontrovers* stellt der FID Musikwissenschaft eine Infrastruktur bereit, um zentrale Inhalte des Fachs kontrovers zu diskutieren.

Das Format steht in der Nachfolge des Blogs der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft und greift dabei vor allem inhaltliche Themen aus den relevanten Forschungsfeldern auf. Aktuelle Meldungen zum Projekt FID Musikwissenschaft werden weiterhin über die ViFaMusik-Startseite und den Twitter-Account der ViFaMusik kommuniziert.

Die beiden Redakteure Sebastian Bolz (Ludwig-Maximilians-Universität München) und Dr. Moritz Kelber (Universität Bern) werben als Initiatoren des Blogs in der aktuellen Pilotphase Beiträge von namhaften Vertreterinnen und Vertretern des Fachs ein. Eine Kommentarfunktion auf der Website soll zu einem konstruktiven Gedankenaustausch einladen.

Webadresse des Projekts: <https://kontrovers.musiconn.de>

Bernhard Lutz, wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek

1 Vgl. Jürgen Diet: *Innovative MIR Applications at the Bayerische Staatsbibliothek*, Posterpräsentation bei der Konferenz: Proceedings of the 5th International Conference on Digital Libraries for Musicology, Paris 2018, <https://dlfm.web.ox.ac.uk/sites/default/files/dlfm/documents/media/diet-innovative-mir-bsb.pdf> (15.11.2018).

2 Informationen zu den Ausgaben sind in den „Digitalen Sammlungen“ des Münchener Digitalisierungszentrums der BSB unter https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlungen&katgorie_sammlung=8&l=de nachgewiesen.

3 Vgl. Sanu Pulimootil Achankunju: „Music Search Engine from Noisy OMR Data“, in: *Proceedings of the 1st International Workshop on Reading Music Systems*, Paris 2018, S. 23–24, <https://sites.google.com/view/worms2018/proceedings> (15.11.2018).

Wien

Fortbildung im Rahmen von Austauschprogrammen – eine Anregung

Es gibt verschiedene Formate zur Förderung von Auslandsaufenthalten von BibliotheksmitarbeiterInnen (eine Zusammenstellung von Julia Borries findet sich etwa auf <https://b-u-b.de/foerder-und-austauschprogramme-fuer-bibliothekarinnen>). Auch das „Erasmus+“-Programm der Europäischen Union, das in erster Linie für die Förderung von Studierenden-Auslandsaufenthalten bekannt ist, unterstützt im Sinne der Fortbildung und Internationalisierung Auslandsaufenthalte von MitarbeiterInnen von Bildungseinrichtungen, worunter selbstverständlich auch das universitäre Bibliothekspersonal fällt.

Im Rahmen von Erasmus+ habe ich im September 2018 eine Reihe von Bibliotheken in Berlin besucht, angedockt an die Universitätsbibliothek der FU Berlin, die Aufenthalt und Programm organisiert hat. Das Programm, das man auf Wunsch auch selbständig gestalten kann, wurde von der Ausbildungsabteilung der UB der FU entlang von mir geäußelter Wünsche gestaltet und führte mich unter anderem in die Musiksammlung der Staatsbibliothek, die Universitätsbibliothek der UDK, die Akademie der Künste und natürlich einzelne Teilbereiche des Bibliothekssystems der FU Berlin selbst.

Das Ziel war dabei weniger, die betrieblich-manipulativen Tätigkeiten kennenzulernen, als vielmehr mit Peers in Austausch zu treten, die ähnliche Aufgaben und Verantwortungsbereiche ausfüllen – aber in anderen Einrichtungen und Kontexten. Dies geschah in meinem Fall in offenen, teils ungeleiteten Gesprächssituationen, die es ermöglichten, den durch das Getriebe des Alltags oft verkürzten Horizont zu weiten und damit – einerseits – zu Grundsätzlicherem zu kommen. Andererseits sind die Inhalte praktischer orientiert als etwa auf Tagungen, weil sie im unmittelbaren Umfeld des laufenden Betriebs verortet sind. Die Einblicke finden vom Abstraktionsniveau her also auf einer Art ‚Sweet Spot‘ zwischen den eher handwerklichen Ausbildungspraktika, die am Anfang von vielen Bibliothekslaufbahnen stehen, und den vom lokalen Geschehen distanzierteren kollegialen Gesprächen bei Kongressen statt.

Eine Altersgrenze oder Bindung an eine konkrete Ausbildungssituation gibt es nicht, was sehr positiv ist: Die Innensicht auf andere Bibliotheken wirkt nach dem Absolvieren von einigen Dienstjahren anders als Besuche, die man als Dienstjüngerer macht: Das Aufeinandertreffen des eigenen Erfahrungswissens mit den Eindrücken von anderen Organisationskulturen, Rahmenbedingungen und auch operativen Lösungen erzeugt neue Erkenntnisse, die helfen, den eigenen Verantwortungsbereich weiter zu gestalten.

Aber nicht nur das, was unterschiedlich ist, erzeugt Wissen: Berufliche Erfahrungen, die man in sich trägt, ohne ihnen besondere Bedeutung beizumessen, werden durch ihre Wiederbeobachtung

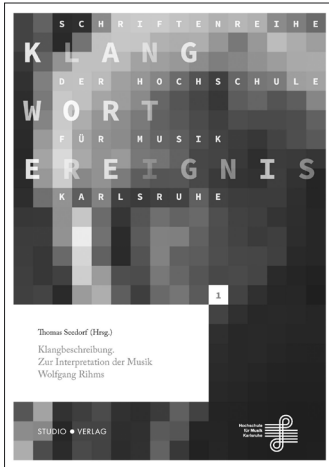
in einer neuen Umgebung auf ein allgemeiner gültiges Niveau gehoben. Ein Vorgang, der ebenso wie das Erkennen von Unterschieden Reflexion auslöst. Die Anregung findet zudem in beide Richtungen statt: Natürlich ist ein Besuch von außen für die lokalen MitarbeiterInnen immer auch eine Zusatzaufgabe – aber gerade als eine distanzierende Abweichung von der Routine potenziell ähnlich effektiv wie für die BesucherInnen.

Es wäre müßig, die gemachten Erfahrungen hier im Detail darzustellen. Sie sind assoziativ und bauen auf individuellen Vorerfahrungen auf. Wollte man sie so abstrakt darstellen, dass sie von allgemeinem Interesse sind, ergäben sich daraus hauptsächlich Informationen, die man über die besuchten Einrichtungen auch auf anderem Weg leicht findet. Ein Erasmusaufenthalt ist eine Erfahrung, die man nur selber machen kann. Für mich war sie ausgesprochen bereichernd. Ich kann das Format daher allen KollegInnen nur wärmstens ans Herz legen.

Benedikt Lodes, Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft der
Universitätsbibliothek Wien

Anträge für einen „Erasmus+ Staff Mobility“-Aufenthalt sind laufend möglich, haben aber eine gewisse Bearbeitungszeit und müssen daher einige Wochen vor Reisebeginn eingebracht werden, damit die Bestätigung der Förderung rechtzeitig vorliegt. Bei der Antragstellung, die insgesamt moderat aufwendig ist, stehen im Normalfall ausführliche Informationen und auch kompetente Beratung von Seiten der International Offices bzw. der Ausbildungsabteilungen der eigenen Einrichtung zur Verfügung.

**Klangbeschreibung.
Zur Interpretation der
Musik Wolfgang Rihms.**
Hrsg. von Thomas Seedorf.



Sinzing: Studio Verlag 2015
(Klang – Wort – Ereignis.
Schriftenreihe der Hochschule
für Musik Karlsruhe, 1). 186 S.,
Pb., 28.00 EUR.
ISBN 978-3-89564-171-8

Eines vorweg – Interpretation im Sinne der performativen Realisation von Musik spielt in dieser Aufsatzsammlung lediglich eine Nebenrolle. Die Texte gehen auf ein Symposium an der Hochschule für Musik Karlsruhe anlässlich Wolfgang Rihms 60. Geburtstag im Frühjahr 2012 zurück, „in Anwesenheit und unter lebhafter Teilnahme des Jubilars“, wie es im Vorwort des Herausgebers Thomas Seedorf heißt (S. 5). Eine wahrhaft kritische Auseinandersetzung mit dem unlängst als „Staatskomponist“ titulierten (Frank Hilberg in *MusikTexte* 144 [Februar 2015]), wahrscheinlich meist- (ur-) aufgeführten zeitgenössischen deutschen Komponisten ist daher kaum zu erwarten. Dennoch ist diese Sammlung mehr als eine Festschrift und vermag manch neue Perspektive auf Rihms vielfältiges Schaffen wie Ambivalenzen in dessen Rezeption zu eröffnen. So benennt Hermann Danuser gleich im Eröffnungsbeitrag als „Hauptproblem der Rihmforschung [...]“, den vom Komponisten gezeichneten Fährten zu enttarnen“ (S. 13). Ob Rihms umfangreiche Schriften tatsächlich unabdingliche Voraussetzung zum adäquaten Umgang mit seiner Musik sind, sei dahingestellt – die Beiträge des vorliegenden Bandes machen dieses „doppelte Fundament“ (ebd.) jedenfalls auf unterschiedliche Weisen fruchtbar. Danuser zeigt am Beispiel der bereits häufig diskutierten *Musik für drei Streicher*, wie der Wunsch nach Unmittelbarkeit der Darstellung sich in einer planvollen Ausarbeitung von Dynamik und Artikulation äußert. Der erst im performativen Akt zur Wirklichkeit werdende Klang wird manchmal noch vor dem Tonsatz zum zentralen Gestaltungsmerkmal – ohne seine Analyse bleibt die Musik unverständlich. Rudolf Frisius erläutert im folgenden Beitrag, wie Wolfgang Rihm scheinbar divergierende Einflüsse auf einen expressiven Kern verdichtet, um sie daraufhin, dem eigenen Schaffen anverwandelt, neu zur Geltung zu bringen. Dem Komponisten als Schreibenden widmet sich Dörte Schmidt: Sie nimmt den Leser auf einen faszinierenden Streifzug durch dessen in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrte Skizzenbücher mit, von den frühen Versuchen des 15-jährigen bis in die jüngere Zeit. Lehrreich sind dabei nicht zuletzt Einblicke in die Publikationspraxis seiner meist als Reproduktion der Handschrift veröffentlichten Werke. Dorothea Ruthemeier untersucht ähnliche Quellen im Versuch, die kompositorische Relevanz der Skizzen zu erforschen – nicht zuletzt, so die Autorin, um damit „einseitige Verunglimpfungen“ (S. 64) gegenüber dem Komponisten aus dem Weg zu räumen. Im Vergleich mit Dokumenten aus der Werkstatt Mathias Spahlingers entsteht ein eindruckliches Bild des Weges, den beide von der Skizze zum Werk zurücklegen. Mit einem breiten ästhetischen Bogen zum Begriff des Melodischen betrachtet Martin Kaltenecker diastematische Gestalten bei Wolfgang Rihm

aus verschiedenen Blickwinkeln, um mit dem Fazit zu schließen, dass „Rihms Linien [...] die Dimension des Zuhörers“ letztlich als „uneinholbarer Gesang“ übersteigen (S. 100).

Die drei folgenden Beiträge beschäftigen sich mit Wolfgang Rihms Opernschaffen. Ivanka Stoianova führt den Leser gleichsam an der Hand durch das 2010 in Salzburg uraufgeführte Musiktheater nach Nietzsche *Dionysos*. Ihre tiefgehende Reflexion mündet im Topos des Wanderers, dessen schweifenden Habitus sie als Grundhaltung im Werk des Komponisten identifiziert. Stefan Mösch setzt dieser umfassenden Werkschau einen Brennspiegel entgegen: Eminent wirksame, dabei schwer zu deutende Allusionspassagen, die sich durch Rihms Schaffen seit seinen Anfängen ziehen, erklärt er hell-sichtlich als szenisches Mittel: „Narrativität“ entstehe im *Dionsysos* nicht nur „über dialogischen Diskurs, sondern über Klangaktion“ (S. 127). Ulrich Mosch stellt sich der schwierigen Frage, was es jenseits von technischer Souveränität eigentlich bedeute, einer Solistin eine Opernpartie „auf den Leib zu schreiben“. Sein ausgesprochen sensibler Beitrag bietet einmal mehr Einblicke in Rihms Werkstatt: Die frühesten Skizzen zum Monodrama *Proserpina* in der Textausgabe des Bühnenstücks von Johann Wolfgang von Goethe zeigen mit in Worten und Noten niedergelegten musikalischen Ideen ein gleichermaßen spontanes wie hinsichtlich des Kompositionsprozesses planvolles Vorgehen (Abbildungen S. 138 f.). Der abschließende Beitrag von Pierre Michel und Maryse Staiber sucht sich Rihms Cèlan-Vertonungen zu nähern – ein Dichter, dem der Komponist selbst einmal Unvertonbarkeit attestierte, ohne daraus gleichwohl dauerhafte Konsequenzen zu ziehen.

Zuletzt kommt Wolfgang Rihm noch einmal selbst ausführlich zu Wort: Anlässlich der Uraufführung von *Nähe fern 1–4 für Orchester*, einer kompositorischen Auseinandersetzung mit Johannes Brahms, beantwortete er brieflich einige klug gestellte Fragen des Musikwissenschaftlers Thomas Meyer – die Korrespondenz ist hier erstmals vollständig zu lesen. Rihm schätzt Brahms „als Komponisten melodisch generierter Flussformen“, dessen „motivische Arbeit [...] immer melodisch großzügig gespeist“ sei. „So wie Brahms in seiner Zeit steht, spüre ich durchaus eine gewisse Verwandtschaft. Ich will das hier nicht ausführen – aber Kunst entsteht doch meist als Antwort auf Kunst.“ (S. 172) Bei aller gebotenen Vorsicht, mit welcher der Selbstausslegung eines Komponisten zu begegnen ist, lässt sich sagen: So schön und einleuchtend, wie Wolfgang Rihm hier sein persönliches Verhältnis zur Musik Johannes Brahms' schildert, möchte man ihm einfach vertrauen.

Eike Feß

**Hans Joachim Marx /
Steffen Voss**
Die G. F. Händel
zugeschriebenen
Kompositionen
1700–1800
(HWV Anh. B).



Hildesheim u. a.: Georg Olms
Verlag 2017. 510 S., Leinen,
zahlr. Notenbsp. und Abb.,
69.00 EUR.
ISBN 978-3-487-15483-1

Dieser Katalog gehört in jede musikwissenschaftliche Bibliothek. Hans Joachim Marx und Steffen Voss veröffentlichen mit diesem Buch den Anhang B zu Bernd Baselts *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels* (Leipzig 1978–1986) und bringen endlich Licht in das Dunkel der Händel zugeschriebenen Kompositionen. Die Katalogteile I bis IV (zu den Arien und Liedern, Duetten, Kantaten, Oratorien, Kirchenmusik und Orchesterwerken) wurden bereits in den *Göttinger Händel-Beiträgen* 11–14 (2006–2012) publiziert, liegen aber nun in aktualisierter Form gemeinsam mit den Teilen zur instrumentalischen Kammermusik und zur Musik für Tasteninstrumente erstmalig in einem gemeinsamen Band vor.

Die Fülle an zweifelhaften Kompositionen zeugt von der gut bekannten, aber immer wieder aufs Neue erstaunenden komplexen Überlieferungslage bei Händel. Diese gründet sich auf seine eigenen Bearbeitungen und Kontrafakturen, auf die Pasticcio-Praxis und seine umfangreichen Entlehnungen aus fremden Kompositionen. Ferner – und das macht insbesondere der vorliegende Katalog deutlich – ist hierfür aber auch die frühzeitige und kontinuierliche Prominenz Händels verantwortlich, die zu zahlreichen Fehlzuschreibungen und Fälschungen führte. Diese Zusammenhänge aufzuhellen und die Händel-Incerta systematisch aufzuarbeiten, ist das Ziel dieses Buches, dessen immensen Aufwand wohl ein jeder abzuschätzen vermag, der auch nur punktuell versucht hat, die Echtheit einer Komposition nachzuweisen. Hans Joachim Marx und Steffen Voss widmeten sich nicht weniger als 380 Kompositionen von zweifelhafter Echtheit, die überwiegend in professionellen Kopisten-Abschriften und (wenngleich seltener) in Drucken vorliegen.

Die Gliederung des Bandes erfolgt nach Gattungen, wodurch eine rasche Orientierung gewährleistet ist. Die einzelnen Werkartikel sind stets nach demselben Schema aufgebaut: HWV Anh. B-Nummer, Titel, Notincipit, Angaben zum Komponisten (soweit ermittelbar), zur Besetzung, zu den Quellen mit RISM-Siglen und Provenienz, zur Forschungsliteratur und schließlich präzisen Anmerkungen zur Erörterung der Authentizität sowie zur Zuschreibung. Die Werke werden im Wesentlichen in drei Kategorien unterteilt: „echte“ Kompositionen Händels, wenn sich eindeutige Bezüge zu Libretti bzw. zweifellos von Händel stammenden Stücken herstellen ließen (Entlehnungen); „unechte“, wenn Werke einem anderen Komponisten zugewiesen werden konnten; „zweifelhafte“, wenn sich kein eindeutiger Befund ergibt. Auf diese Weise ist ein Katalog entstanden, der nicht nur mit Fehlurteilen aufräumt, sondern auch viele neue Ergebnisse zusammenfasst, die teils auf präexistenter Händel-Forschung basieren, großenteils aber auf langjährigen Recherchen von Hans Joachim Marx und Steffen Voss fußen. Im Katalog finden sich „neue“

Kompositionen Händels gleichermaßen wie eindeutige Falsifizierungen bislang als gesichert geltender Werke. So konnten – um nur wenige Beispiele zu nennen – das geistliche Lied „Der ist reich, der sich in Gott vergnügt“ und die Chanson „Quand on suit l'amoreuse Loix“ als authentische Kompositionen Händels eingestuft werden, drei bislang unbekannte Arien aus *Rodrigo* und *Almira* nachgewiesen, die vier Violinsonaten HWV 368, 370, 372 und 373 als unecht eingeordnet und die bekannte Gamba-Sonate in C-Dur dem Nürnberger Komponisten Johann Matthias Leffloth (1705–1731) zugeschrieben werden.

Der vorliegende Katalog ist zuallererst ein unverzichtbares Nachschlagewerk für alle Händel-Forscher und aktualisiert das Wissen über Händels Œuvre. Von weiterem musikhistorischem Interesse dürfte sein, dass der Quellenbestand an zweifelhaften Kompositionen Händels teils auch eine eigene Geschichte der vermutlich wissentlichen Fälschung erzählt. So spricht etwa die große Anzahl an Händel zugeschriebenen, aber eindeutig nicht von ihm stammenden Orchesterwerken für die Intention manchen Hofkapellmeisters (z. B. in Dresden, Regensburg und Stuttgart), seinem Vorgesetzten angeblich neue Werke Händels darbieten zu wollen (vgl. S. 146). Ob ähnliche Strategien auch für das Haus Breitkopf eine Rolle gespielt haben könnten (vgl. S. 225), bleibt weiteren Forschungen vorbehalten.

Panja Mücke

Musikphilologie.

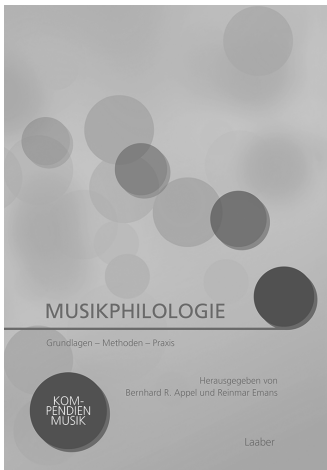
Grundlagen –

Methoden – Praxis.

Hrsg. von Bernhard R.

Appel und Reinmar Emans.

Die Musikphilologie ist eine Basiswissenschaft der Musikforschung, sie bietet Basiswissen für produzierende Musiker (Komponisten), praktische Musiker und Musikwissenschaftler. Wie bei den Sprachphilologien jene zum Wort, so verkörpert diese die Liebe zu und die Sorge um alle Musik fixierenden schriftlichen Zeichen, Noten und Vortragsbezeichnungen. Musikphilologen sind Hüter der Noten und der authentischen Werkgestalt von komponierter Musik. Basale Kenntnisse in Musikphilologie sollten also nicht nur Spezialisten, sondern alle, die auch in anderen Teilbereichen der Musikpraxis und -forschung aktiv sind, ihr Eigen nennen, wenn sie sich historisch, ästhetisch oder formanalytisch über Musik äußern oder sie aufführen wollen. Diese Bandbreite der Bedürfnisse und Interessen deckt der vorliegende Band vollständig d. h. vom Basis- zum Spezialwissen fortschreitend ab, wenn er auch eine gewisse Schlagseite zur Editionsphilologie hin aufweist. Ein wie vorgeschaltet wirkendes 1. Kapitel über Editionstypen (Werkausgaben, Skizzeneditionen und digitale Musikedition) deutet darauf hin. Die Bevorzugung der Editionsphilologie aber ist zeitbedingt, d. h. sie hat mit den momentan



Laaber: Laaber-Verlag, 2017
 (Kompendien Musik, 3). 325 S.,
 Pb., 32.80 EUR.
 ISBN 978-3-89007-723-9

intensiven Anstrengungen zu tun, gesicherte Textgrundlagen für die Musikpraxis und -forschung bereitzustellen, besonders in Gestalt kritischer Gesamtausgaben. Die beiden Herausgeber und alle Autoren des Bandes, der im Rahmen einer von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen Reihe erscheint, gehören zu den versierten Spezialisten, liegen von Ihnen doch Editionen von Musikwerken vor mit hohem referenziellen Anspruch und von hoher Gültigkeit.

Im Zentrum der Musikphilologie steht das einzelne musikalische Werk (hier im 3. Kapitel abgehandelt), wobei hier kein gerne bemühter „emphatischer Werkbegriff“ gemeint ist, denn aus neutraler musikphilologischer Sicht ist ein aufgeschriebener dummer Schlager genauso ein Werk wie eine Konzertarie oder eine mehrsätziges Sinfonie. Alle Formen, in denen musikalische Werke als Handschriften oder Drucke (neuerdings als computergestützter Notensatz) zu einer Quelle für die Musikphilologie werden können, sind hier im 2. Kapitel von mehreren Autoren kritisch beschrieben: von Skizzen und Entwürfen über abgeschlossene Werkmanuskripte als Autograph des Komponisten oder als Abschrift, über die Original- oder Erstaussgabe bis zu Neuauflagen oder Titeldrucken. Es erscheint recht sinnvoll, die Musikhandschrift das eine Mal als Quellentyp zu behandeln und ein weiteres Mal (im 4. Kapitel) als Überlieferungsform, wobei dann die Notenschrift selbst, auch individuelle Schriftzüge eine Rolle spielen. Des Weiteren wird im 4. Kapitel die Dynamik in den Schreibprozessen musikalischer Werke (vom Entwurf bis zur vorläufigen Erstfassung und vor allem bis zu den meistens von den Komponisten selbst veranlassten und durchgeführten Bearbeitungen) gebührend berücksichtigt und an dem spannungsreichen Verhältnis zwischen Komponisten, Verlegern, Lektoren und Stechern am Beispiel der Entstehung von Werfassungen bei Johannes Brahms exemplifiziert. Auch damit verbundene drucktechnische, urheberrechtliche Fragen werden behandelt, sowie das Kopistenwesen historisch beschrieben. Hier gibt es vereinzelt zwischen dem 3. und 4. Kapitel weitere kaum zu vermeidende thematische Überschneidungen, die aber nicht unangenehm ins Gewicht fallen, sondern im Gegenteil durch unterschiedliche Darstellungsformen und Akzentsetzungen eine Bereicherung darstellen. Auch gibt es in diesem Zusammenhang erfreulich viele Zitate von Komponisten gegenüber ihren Verlegern über den Erstdruck aus ihren Manuskripten sowie über die verbesserten oder bearbeiteten Nachdrucke.

Dem Manuskript, dem schreibenden Komponisten, dem historischen Wandel der Aufschreibsysteme als der primären Ausgangssituation aller Philologie scheint, verglichen mit den sekundären Problemen der Editionsphilologie, etwas zu wenig Aufmerksamkeit

geschenkt, während das brisante Thema der Textkritik ein eigenes Kapitel (5.) eingeräumt bekam, was sehr zu begrüßen ist, zumal sich hier die Koryphäen Walther Dürr und Bernhard R. Appel dieser Fragen angenommen haben. Fragen der Authentizität und der Textdifferenzen werden im Zeitalter der Digitalisierung von allem und jedem nicht etwa überflüssig, sondern eher noch dringlicher und müssen auch und gerade gegenüber dem Digitalisat erneut gestellt werden.

Großen Raum nimmt die Editionspraxis im 6. und mit knapp 100 Seiten längsten Kapitel ein. Angefangen von Quellenermittlung und -beschreibung über Fragen der Textkonstitution, werden hier alle relevanten Probleme im Umgang mit Partituren, mit Vokalmusik, dem kritischen Apparat sowie besonders mit historischen Notationen abgehandelt. Warnt noch Ulrich Leisinger von der Salzburger Akademie für Mozartforschung vor leichtfertigen Emendationen und Konjekturen (von denen allerdings auch die Neue Mozart-Ausgabe immer noch nicht ganz frei ist), so befremdet dann eine Äußerung von Sonja Tröster zu Hinzufügungen von Mensurzeichen oder nachträglichen Taktierungen: „In der Edition steht es dem Herausgeber daher frei, entweder der Quelle zu folgen, kein Mensurzeichen anzugeben und damit ein ungewöhnliches Notenbild zu evozieren oder die aufgezeichnete Musik nach eigenem Ermessen zu interpretieren“ (S. 258). Die Freiheit interpretatorischen Ermessens steht aber allenfalls dem Interpreten zu, der aus einer nicht interpretierten, sondern strikt der ungewöhnlichen Quelle folgenden Edition spielen können sollte.

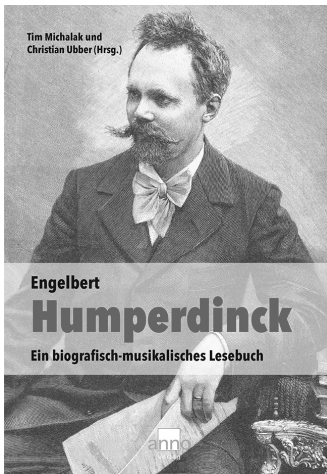
Dankenswerterweise enthält der Band ein Glossar, in dem die in den einzelnen Aufsätzen verwendeten Fachbegriffe erläutert werden; noch nützlicher wäre es gewesen, es als rasonierendes Sachregister mit Seitenangaben anzulegen.

Da der Band wirklich Basiswissen für jeden Musiker und musikwissenschaftlich Interessierten bereitstellt, sollte er, wenn nicht schon durch ein Abonnement der Reihe „Kompendium Musik“ abgedeckt, in keiner Musikbibliothek fehlen.

Peter Sühning

**Engelbert Humperdinck.
Ein biografisch-
musikalisches Lesebuch.**
Hrsg. von Tim Michalak
und Christian Ueber.

Das vorliegende ‚Lesebuch‘ versucht, wie im Vorwort der beiden Herausgeber formuliert, „wissenschaftliche, aber auch regionale Themen – wobei hier der Schwerpunkt auf dem Rheinland liegt –, zu Leben und Werk Humperdincks „aus neuen Perspektiven vor[zu] stellen“ (S. 8). Das durchaus verständliche Anliegen, bislang eher randständig reflektierte Aspekte über den seinerzeit und bis heute berühmten Komponisten besonders zu beleuchten, führt in diesem Fall allerdings zu einem insgesamt nicht durchweg überzeugenden Resultat.



Ahlen: Anno-Verlag 2017.
208 S., Pb. mit Folienkaschierung. 16.95 EUR.
ISBN 978-3-939256-71-7

Von einer u. a. biografisch orientierten Publikation ist zu erwarten, dass ein Lebensüberblick der betrachteten Persönlichkeit sowie ihres Wirkens vorgenommen wird. Die Einbeziehung mehrerer Autoren führt hier aber genau zum Gegenteil: Biografische Fakten werden vordergründig regional besprochen, wobei es immer wieder zu Wiederholungen, aber oft auch zu biografischen Lücken kommt. So wird z. B. die Eheschließung Humperdincks mit Hedwig Taxer eher beiläufig benannt (vgl. S. 26/69). Wesentliche Lebensabschnitte – z. B. München, Frankfurt, Berlin – werden erwähnt, aber kaum oder gar nicht gewürdigt. So liegt der erste Schwerpunkt der Publikation (ca. 100 Seiten) tatsächlich bei den Orten Siegburg, Xanten, Boppard; damit wird aber zumindest dem Titel des Buches nicht entsprochen.

Besonders problematisch erscheinen die, bezogen auf die Zeitgeschichte, eher unkritisch ausgeführten Betrachtungen zur Nachnutzung von Humperdincks Bopparder Wohnsitz, dem ‚Schlösschen‘. Hier wird die Absicht der damals Verantwortlichen, aus dem Gebäude und Areal 1935 eine „Heimstätte für deutsche Komponisten“ (S. 96) zu machen, ebenso unreflektiert wiedergegeben wie die Intentionen von Richard Strauss sowie Joseph Goebbels (S. 98).

Einen zweiten Schwerpunkt bilden die musikwissenschaftlichen Ausführungen von Christian Ubber und Cord Garben. Hier werden Betrachtungen zur Genese und zur Rezeption wichtiger Kompositionen Humperdincks, in Sonderheit auch zum Spannungsfeld der Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk Richard Wagners, angestellt, die durchaus lesens- und überdenkenswert erscheinen. Ein dazu korrekt ausgeführter Zitatnachweis, begleitende Notenbeispiele und ausdrücklich korrigierende Neudeutungen zu Teilen des kompositorischen Schaffens von Humperdinck können auch Fachleute sowie ambitionierte Musikfreunde überzeugen und sollten durchaus als Beitrag zur Wissenschaftsdiskussion Beachtung finden (vgl. hierzu S. 109 ff.).

So ergibt sich eine ambivalente Gesamtsicht auf die Publikation. Einerseits wird auf erfreulich hohem (musik-) wissenschaftlichen Niveau analysiert und argumentiert, andererseits entsprechen vor allem die regionalgeschichtlich intendierten Beiträge diesem Anspruch nur ansatzweise.

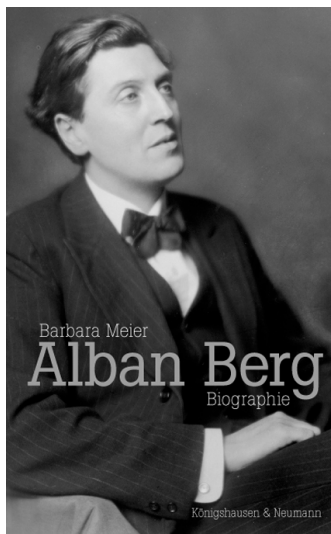
Als Belege dafür sollen hier genannt sein: das bis S. 108 fragwürdige Zitierverfahren, gelegentliche sprachliche bzw. drucktechnische Unzulänglichkeiten (vgl. S. 30, 50, 53, 56, 91, 94 sowie z. B. die unterschiedlichen Schreibungen des Namens Richard Strauss / Strauß – vgl. S. 98), mitunter peinlich wirkende Einlassungen einiger Autoren (z. B. im Beitrag von J. Reiss, S. 106 f.) und die nicht immer nachvollziehbare Zuordnung des allerdings insgesamt interessanten Fotomaterials (z. B. S. 47/67).

Darüber hinaus wirken manche der ‚Überlieferungen‘, teils als Zitate (ohne genaue Quellenangabe, vgl. z. B. S. 71), teils als nachgeschriebene (vermeintliche?) Mitteilungen von Zeitzeugen (vgl. u. a. S. 92, 105), im regionalgeschichtlichen Kontext sicher wertvoll, als Annäherung an eine bedeutende Persönlichkeit aber eher vordergründig prosaisch und, ob der nicht vorhandenen Belegbarkeit, auch fragwürdig. Somit wird der interessierte Bewohner bzw. Besucher der Rheingegend über den ersten Teil des Buches erfreut sein, im zweiten Teil der vertiefenden Analysen wohl eher überfordert; demgegenüber werden Fachleute auf manche Passagen des ersten Teils vermutlich mit Schmunzeln reagieren ...

Eine bewusst abstimmende redaktionelle Einflussnahme der Herausgeber für den beabsichtigten Folgeband mit Blick auf das Humperdinck-Gedenkjahr 2021 wäre wünschenswert und für die Wirkung eher vorteilhaft als die postulierte Toleranz von „Schreibergentümlichkeiten der Autoren“ (S. 9).

Hans-Peter Wolf

Barbara Meier
Alban Berg. Biographie.



Würzburg: Königshausen und Neumann 2018. 346 S., kart., 36.00 EUR.
ISBN 978-3-8260-6391-6

Um Alban Berg ist es in der deutschsprachigen Musikwissenschaft in letzter Zeit merkwürdig still geworden. Zwar sind in den letzten Jahren eine Reihe von Briefdokumenten veröffentlicht worden – darunter 2012 bis 2014 der vollständige Briefwechsel zwischen Helene Nahowski/Berg und Alban Berg sowie die handschriftlichen Briefentwürfe Bergs (auch das Particell des 3. Akts der Oper *Lulu* ist jüngst in der Gesamtausgabe erschienen) –, doch liegt die letzte „konventionelle“ Biografie schon über 40 Jahre zurück (geschrieben von Volker Scherliess und 1975 bei Rowohlt erschienen). Umso erfreulicher ist es, dass trotz des Mangels eines Jubiläums, auf das wir noch bis 2035 warten müssen, mit der von Barbara Meier verfassten Biographie ein neuer Versuch gemacht wird, uns die Musik und die Person Bergs näher zu bringen. Unter dem schlichten Titel *Alban Berg. Biographie* wird in gut 40 streng chronologisch geordneten Kapiteln von oft nur fünf bis acht Seiten Länge das Leben Bergs nacherzählt, unterbrochen von der Beschreibung und Analyse seiner Musik.

Die Aufmachung des Buches ist spartanisch: kein Bild, kein Facsimile einer autographen Handschrift, kein Notenbeispiel. Nicht zuletzt deshalb, weil Meier gleich im ersten Kapitel ein Foto beschreibt, das eine Familienaufstellung zeigt, wirkt dies auf den ersten Blick irritierend. Aber dann schätzt man die Strenge und gewisse Sprödigkeit des Mediums als ein Moment, das zur Konzentration auf die

Schrift bzw. auf den Text zwingt und die eigene Imagination anregt. Man beginnt, die Bilder, die man vielleicht an anderer Stelle einmal gesehen hat, die Werke, die hier in ihrer Eigenart beschrieben werden, sich erneut vor Augen und Ohren zu führen. Der Autorin gelingt es, durch ihre eindringliche Erzählweise und plastische Sprache, (wieder) neugierig auf die Musik und die Person Bergs zu machen. Neue Quellen hat Meier in nur sehr begrenztem Umfang ausgewertet, eine Ausnahme stellen allein die Briefe Bergs an Anny Askenase dar, die Frau des Pianisten Stefan Askenase, in die sich Berg Anfang der 1930er-Jahre verliebte. Auch wenn man also im strengen Sinn nichts erfährt, was nicht aus den veröffentlichten Quellen schon bekannt ist, so liest man das Buch doch mit großem Gewinn. Denn Meier erweist sich als hervorragende Interpretin dieser Zeugnisse, die sie plausibel bündelt und zuspitzt, und der es gelingt, ein stimmiges Bild von der Person, auch vom Zusammenhang von Leben und Musik, oder wie es Constantin Floros ausdrückte, von der Musik als Autobiografie zu zeichnen. Die Konzentration auf publizierte Quellen bringt es mit sich, dass ein Schwerpunkt auf Bergs Verhältnis etwa zu Alma Mahler oder zu seinem Lehrer Arnold Schönberg liegt, außerdem werden das Werben um und die nicht immer leichte Ehe mit Helene Nahowski sowie die wohl von vornherein aussichtslose Beziehung zu Hanna Fuchs, die ihren Niederschlag u. a. in der *Lyrischen Suite* fand, ausführlicher zur Sprache gebracht. Schönberg kommt, wie man in vielen drastischen Schilderungen schon im Briefwechsel Helene Berg – Alban Berg nachlesen konnte, nicht gut weg. Er wird als fordernd, ja bisweilen rücksichtslos, nicht selten übellaunig geschildert, sodass Berg keine Lust hat, sich wieder Vorhaltungen machen zu lassen oder das schon „20mal gehörte Sich-Selbstberäuchern“ (S. 166) zu ertragen und sich vor Besuchen fast fürchtet. Die übergroße Anhänglichkeit von Berg an seinen Lehrer vermag auch die Autorin kaum hinreichend zu erklären, sodass man sich immer wieder fragt, warum Berg sich all dies gefallen ließ und woher die übergroße Loyalität denn rührte. Dass Schönberg bei Berg offensichtlich etwas aufgeschlossen hatte, zu dem er selbst keinen Schlüssel gehabt hatte, ihm also ein Dasein als Komponist und damit die Realisierung eines Lebensentwurfs überhaupt erst ermöglicht hat, wird auch in diesem Buch nur halb einsichtig.

Im Unterschied zu den problematischen Lebensverhältnissen etwa in der Zeit der letzten Kriegsjahre und unmittelbar nach dem I. Weltkrieg, als Berg auf Lebensmittelspenden angewiesen war und sich daher gerne von Bekannten und Verwandten einladen ließ, und dann in den letzten Lebensjahren nach 1933, als durch das Ausbleiben von Tantiemen aus Deutschland seiner Existenzgrundlage nach und

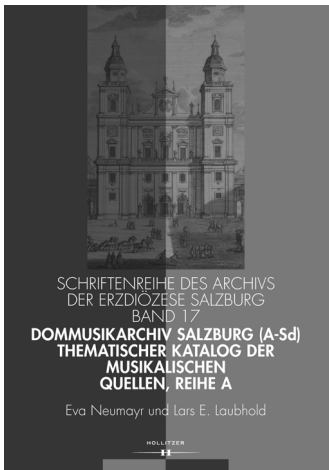
nach der Boden entzogen wurde, erfährt man deutlich weniger über das Verhältnis zu seinen Schülern oder zu Dirigenten, Sängerinnen und Sängern und Regisseuren. Auch wer etwas über das Verhältnis von Bergs Musik zu der seiner Zeitgenossen (etwa Ernst Krenek oder Paul Hindemiths, Igor Strawinskys oder Béla Bartóks, ja selbst Schönbergs) erfahren will, wird in diesem Buch nur selten fündig. Die Autorin beschränkt sich auf die Beschreibung von Bergs Musik, verzichtet jedoch weitgehend auf eine Einordnung im Kontext der verschiedenen Strömungen der Neuen Musik der 1920er- und 1930er-Jahre. Neuere Notenausgaben der Musik Bergs hat die Autorin allerdings leider kaum konsultiert. Sonst hätte sie nicht die Klaviersonate Opus 1 in das Jahr 1907/08 (S. 34) datiert, ein Datum, das inzwischen als relativ unwahrscheinlich gilt und durch die Annahme einer Entstehung in den Jahren 1908 bis Sommer 1909 ersetzt wurde (so in den Vorworten zu den beiden Neuausgaben, die bei der Universal Edition und im G. Henle Verlag erschienen sind). Auch die Datierung des Beginns der Arbeit am Streichquartett Opus 3 ins Frühjahr 1910 lässt sich durch die Quellen nicht erhärten. Zumindest fallen die Skizzen mit dem ersten der Lieder Opus 2 zusammen, die ebenfalls nicht exakt datierbar sind. Hier wird also zugunsten einer linear erzählbaren Lebensgeschichte die Unsicherheit einer genauen Datierung übergangen.

Insgesamt aber handelt es sich um ein überaus lesenswertes Buch, das im Bereich der Briefdokumente die neueren Veröffentlichungen und Forschungsergebnisse klug und einleuchtend zusammenfasst und so ein lebendiges Künstlerbild entstehen lässt. Die Person Bergs in all ihrer Zwiespältigkeit, mit all ihren Selbstzweifeln und Inszenierungsstrategien einer romantischen und romanhaften Biografie wird uns in diesem Buch auf eindrucksvolle und nachdrückliche Weise nähergebracht. Und das Buch macht Lust darauf, vor diesem Hintergrund die Musik Bergs wieder zu hören. Was kann man von einer Komponistenbiografie mehr verlangen.

Ullrich Scheideler

**Eva Neumayr und
Lars E. Laubhold**
Dommusikarchiv Salzburg
(A–Sd). Thematischer
Katalog der musikalischen
Quellen, Reihe A.

Ein stattlicher, sehr umfangreicher Band ist hier entstanden, und bereits dank seiner physischen Präsenz repräsentiert er würdig eines der bedeutendsten kirchlichen Musikarchive Österreichs: das Dommusikarchiv Salzburg. Dennoch drängt sich die Frage auf: Wozu heute noch gedruckte Katalogwerke dieser Art, deren vielfältige Register niemals auch nur annähernd das Recherchepotential elektronischer Datensammlungen erreichen können? Nun, hier kann beruhigend ein Faktum vorangestellt werden: Der gesamte Datenbestand



Wien: Hollitzer Verlag 2018
 (Schriftenreihe des Archivs der
 Erzdiözese Salzburg, 17). 952 S.
 145.00 EUR (Printausgabe geb.),
 124.99 EUR (PDF).

ISBN

978-3-99012-509-0 (geb.),

978-3-99012-511-3 (PDF)

ist auch elektronisch in RISM A/II erfasst, besser gesagt, er wurde dort aufgearbeitet, und der vorgelegte Katalog kann als bearbeiteter Auszug angesehen werden. Dies scheint selbstverständlich, doch Kenner der jüngeren Geschichte von RISM Österreich wissen, dass es hierzulande durchaus Fälle gedruckter Kataloge ohne Integration in die Datenbank gab, womit der diesbezügliche Hinweis keineswegs überflüssig ist. Dass freilich auch im Zeitalter der Datenbanken ein ‚physisches‘ und repräsentatives Katalogwerk, somit ein Buch im klassischen Sinne, seine Daseinsberechtigung hat, sollte gerade von Bibliothekaren anerkannt und gewürdigt werden.

Der Band enthält die Signaturenreihe A des Musikalienbestandes des Salzburger Dommusikarchivs; dieser umfasst Material der Salzburger Hofkapelle (größtenteils Stimmenabschriften), aber auch anderer Gruppierungen, aus der Zeit zwischen dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts und 1841, dem Gründungsjahr von „Dommusikverein und Mozarteum“. Die Katalogisierungsarbeit geht in ihren Ursprüngen auf eine brisante Entdeckung zurück: 1966 kam Walter Senn einem großangelegten Diebstahl auf die Spur, indem er im Verkaufskatalog eines renommierten deutschen Antiquars eine Reihe von Salzburger Musikalien vorfand; die Spur ließ sich in den Salzburger Dom zurückverfolgen, wo die Musikalien „mangelhaft gesichert“ untergebracht waren. 1970 wurden sie in das „Konsistorialarchiv“ (heute Archiv der Erzdiözese Salzburg) übersiedelt, wo sie seither verwahrt werden. In der Folge hat Ernst Hintermaier umfassende Erschließungsarbeiten durchgeführt. Die Neuaufstellung des Bestandes im 2006 errichteten Archivgebäude brachte neben dem Faktor der Sicherheit auch den der konservatorischen Erhaltung in Form eines Klimatisierungssystems, das höchsten aktuellen Ansprüchen genügt.

Einige der ältesten hier verzeichneten Handschriften entstammen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von kontinuierlicher Überlieferung kann man jedoch erst ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts sprechen. Unter den verzeichneten Komponisten stechen einige markante Personalbestände hervor: Anton Cajetan Adlgasser, Stefano Bernardi, Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber, Antonio Caldara, Johann Ernst Eberlin, Luigi Gatti, Joseph, aber vor allem Michael Haydn, Matthias Kracher, Giuseppe Francesco Lolli, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Stadlmayr, Tomás Luis de Victoria – und eine große Zahl von Anonymi, deren Identifizierung durch den vorliegenden Band fraglos erleichtert wird. Der Aufbau der einzelnen Titelaufnahmen sei hier wiedergegeben, um den tiefen Erschließungsgrad der vorgelegten Katalogarbeit deutlich zu machen: Komponist mit Lebensdaten; Einordnungstitel gemäß den Regeln von RISM; eventuelle weitere Titel; Werkverzeichnisnummer

(sofern vorhanden); zusammenfassender Besetzungshinweis; Diplomatischer Titel; Materialbeschreibung (Umfangs- und Materialangaben); Art der Quelle (Abschrift, Autograph, Druck); Angaben zu den beteiligten Schreibern; Angaben zu Wasserzeichen; Angaben zum Einband; physischer Zustand des Materials; Maximalbesetzung; in der Quelle genannte Interpreten; Vorbesitzer; Aufführungsvermerke; Musikincipits; allgemeine Bemerkungen; Literaturhinweise; alte Signaturen; Datensatznummer in RISM A/II; Verweis auf die Sammelhandschrift, in der das Werk enthalten ist.

Eva Neumayr und Lars E. Laubhold haben dieses Verzeichnis, das auf einem grundlegenden Zettelkatalog von Ernst Hintermaier basiert, in vorbildlich exakter Weise erarbeitet. Zu kritisieren wäre allenfalls ein Detail der Titelvergabe: Während Eigennamen von Werken in lateinischer oder deutscher Originalsprache aufscheinen, wird bei vergebenen normierten Gattungsbezeichnungen der englische Begriff (im Plural, auch wenn es sich um ein Einzelwerk handelt) verwendet; freilich ist dies dem Regelwerk von RISM geschuldet. Man mag dies als den kleinen Tribut ansehen, den die Parallelität des gedruckten Werkes mit der Datenerfassung in RISM erfordert – und man wird ihn gerne entrichten, wenn der ungeheure Zuwachs an Recherchekapazität bedacht wird, den die Integration in ein internationales Onlineverzeichnis bietet.

Thomas Leibnitz

**Eva Neumayr,
Lars E. Laubhold und
Ernst Hintermaier**

Musik am Dom zu
Salzburg. Repertoire und
liturgisch gebundene
Praxis zwischen
hochbarocker
Repräsentation und
Mozart-Kult.

Der vorliegende Band ist das ‚Nebenprodukt‘ einer umfänglichen Katalogarbeit, der Verzeichnung der handschriftlichen Musikalienbestände des Salzburger Dommusikarchivs. Es wäre nicht das erste Werk, das auf solcherart ‚uneigentliche‘ Weise entstanden wäre; man denke an Anthony van Hobokens Verzeichnis der Werke Haydns, das in seinen Anfängen ‚nebenbei‘ erstellt wurde, da Hoboken Mühe hatte, die Haydn-Drucke seiner großangelegten Erst- und Frühdrucksammlung adäquat zu erfassen und die Notwendigkeit zu umfangreichen Quellenstudien zu Haydn erkannte. Die Inhalte des vorliegenden Bandes zur Musik am Salzburger Dom sollten, nach den Worten der Autoren, ursprünglich ein Vorwort zur Druckausgabe des Kataloges bilden, doch es zeigte sich bald, dass das – in immerhin sieben Jahren intensiver Grundlagenforschung – ‚angefallene‘ Material diesen zunächst vorgesehenen Rahmen bei weitem sprengen würde. So wurde aus der Not eine Tugend gemacht, und es entstand eine umfängliche, inhaltlich allerdings etwas heterogene Monographie zur Musik am Salzburger Dom.



Wien: Hollitzer-Verlag 2018
 (Schriftenreihe des Archivs der
 Erzdiözese Salzburg, 18). 415
 S., Ill., 55.00 EUR (Printausgabe
 geb.), 49.99 EUR (PDF).

ISBN

978-3-99012-539-7 (geb.),

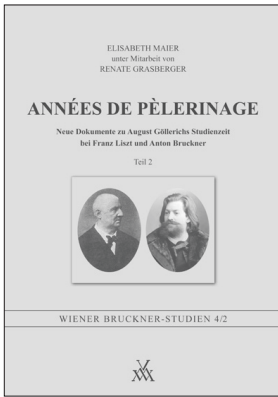
978-3-99012-540-3 (PDF)

Es ist allerdings, dies merken die Autoren ausdrücklich an, zwischen der „Musik am Salzburger Dom“ und der „Dommusik“ zu unterscheiden, denn der Dom war einerseits Sitz des Metropoliten (der als „Primas Germaniae“ unter den deutschen Erzbischöfen eine Sonderstellung besaß), andererseits aber auch seit 1635 die Hauptkirche der Stadtpfarre, deren Musik sich von der Kathedralliturgie deutlich absetzte. Dieser Differenzierung entsprechen die ersten Kapitel, die vom „Dom als Metropolitankirche“, der „Geschichte der Musik an der Metropolitankirche“ und dem „Dom als Stadtpfarrkirche“ handeln. Aus musiksoziologischer Sicht ist zweifellos die Funktion des Domes als Stadtpfarrkirche von besonderem Interesse: Von den nachweisbaren Musikern ab dem 17. Jahrhundert über die Neuorganisation der Stadtpfarrmusikanten bis zu Repertoire- und Besetzungsfragen reicht der Bogen der Darstellung. Weitere Kapitel behandeln den „Sonderfall Mozart“, Aspekte der Aufführungspraxis am Salzburger Dom, die Sammlung „Dommusikarchiv“ (das Musikrepertoire am Salzburger Dom im Licht des „Catalogus Musicalis“) und den Salzburger Dom als Ausgangspunkt der Verbreitung musikalischer Quellen. Es ist wohl bereits dieser Kapitelauflistung zu entnehmen, dass hier einzelne Quellen- und Materialbereiche eher additiv als systematisch auf das Generalthema „Musik am Salzburger Dom“ bezogen sind. Dies soll den Wert und die Bedeutung dieser hochkarätigen Materialsammlung nicht schmälern, die sich freilich – bedingt durch ihre Entstehung – eher als Faktenkompendium erweist denn als ganzheitlich konzipierte und durchgängig narrative Darstellung des Themas.

Thomas Leibnitz



Neu in der Reihe WIENER BRUCKNER-STUDIEN



Elisabeth Maier

unter Mitarbeit von Renate Grasberger

Années de Pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner - Teil 2

(Wiener Bruckner-Studien 4/2)

August Göllerich (1859 - 1923) ist in die Musikgeschichte vor allem als Schüler und Biograph Anton Bruckners eingegangen. In Teil 2 dokumentiert eine Fülle von – zum Großteil erstmals veröffentlichten – Materialien die vielschichtige Beziehung Bruckners zu seinem Biographen und die lange Entstehungsgeschichte der monumentalen Biographie.

444 Seiten im Format 17 x 24, broschiert

MV 508, ISBN 978-3-903196-03-2, € 66,35 (exkl. MwSt.)

Ebenfalls erhältlich:

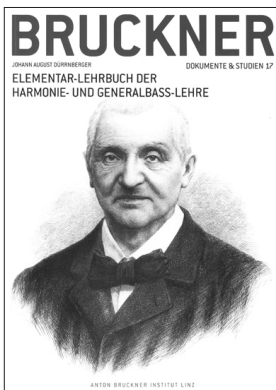
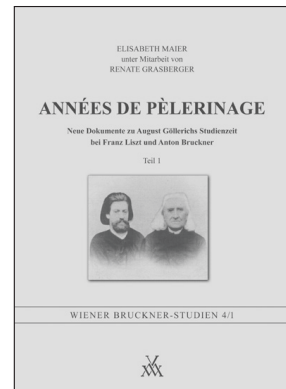
Années de Pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner - Teil 1

(Wiener Bruckner-Studien 4/1)

Franz Liszt hat August Göllerichs Persönlichkeit und seinen lebenslangen idealistischen Einsatz für die Kunst entscheidend geprägt. In diesem Band erstmals publizierte Dokumente zeichnen ein eindrucksvolles Bild des Umgangs Liszts mit seinen Schülern, unter denen Göllerich eine besondere Vertrauensstellung eingenommen hat.

582 Seiten im Format 17 x 24, broschiert

MV 504, ISBN 978-3-900270-95-7, € 88,60 (exkl. MwSt.)



Elementarlehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre

von Johann August Dürnberger

Reprint der Ausgabe Linz 1841 mit den handschriftlichen Eintragungen Anton Bruckners

(Bruckner – Dokumente und Studien 17)

Dürnbergers Lehrbuch war ein Standardwerk der musikalischen Lehrerausbildung.

Bruckner selbst verwendete es später auch in Wien zum Unterricht mit seinen Studenten.

Farbfaksimile, kommentiert und mit einer Studie versehen von Daniel Hensel

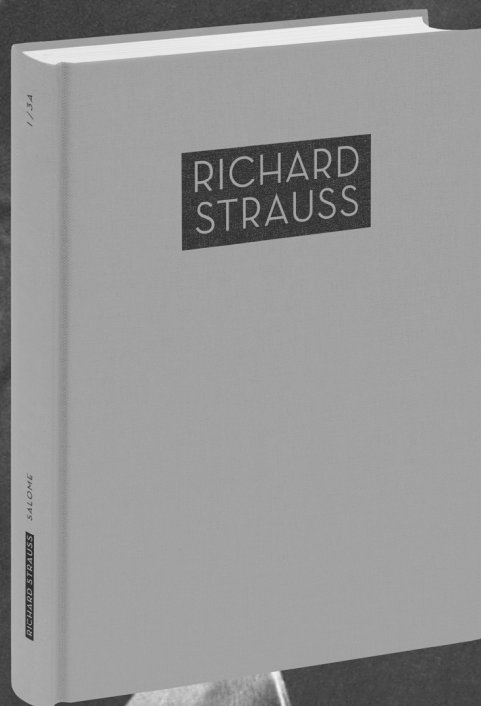
178 Seiten, Format 17 x 24, broschiert

MV 119, ISBN 978-3-903196-01-8, € 26,30 (exkl. MwSt.)

Salome

herausgegeben von
Salome Reiser (†) und Claudia Heine
ISBN 978-3-901974-06-9
RSW 103 A · 490,- €

*Der erste Band der Serie
Bühnenwerke – ab Frühjahr 2019*



bereits erschienene Bände:

- **Macbeth** (2 Fassungen)
RSW 304
- **Don Juan**
RSW 305
- **Lieder I** op. 10 bis op. 29
RSW 202

in Vorbereitung:

- **Lieder II** op. 31 bis op. 43
RSW 203
- **Aus Italien**
RSW 303
- **Streicherkammermusik**
RSW 601

RICHARD STRAUSS

Werke · Kritische Ausgabe (RSW)

Broschüre, Beispielseiten,
Vorworte zum Download
und Informationen zur Subskription:
www.schott-music.com/rsw



**VERLAG DR. RICHARD STRAUSS
GMBH & CO. KG**
in Zusammenarbeit mit Boosey & Hawkes,
Edition Peters Group und Schott Music

Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini



Werke für Orgel, Bd. II/2.1
Sonate, Versetti Marce
ed. Virgilio Bernardoni
■ Carus 56.003, 149.90 €

Bereits lieferbar:

Messa a 4 voci, Bd. III/2
(„Messa di Gloria“)
ed. Dieter Schickling
■ Carus 56.001, 225.00 €

Werke für Orchester, Bd. II/1
ed. Michele Girardi, Virgilio
Bernardoni, Dieter Schickling
■ Carus 56.002, 188.00 €

In Vorbereitung (2019):

Werke für Klavier, Bd. II/2.2
ed. Virgilio Bernardoni
■ Carus 56.004

Bei Subskription der bei Carus erschienenen und in Vorbereitung
befindlichen Werke der Edizione Nazionale:
20% Rabatt auf den gültigen Ladenverkaufspreis.
Teilsubskriptionen für einzelne Abteilungen möglich

Musikalische Werke

- I Bühnenwerke
- II Instrumentalmusik
 - 1. Orchesterwerke
 - 2. Kompositionen für Orgel und Klavier
- III Vokalmusik
 - 1. Kompositionen für Singstimmen
und Instrumente
 - 2. Messa à 4 voci
 - 3. Lieder für Gesang und Klavier
- IV Transkriptionen, Fragmente, Skizzen
und zweifelhafte Zuschreibungen

Das Werk Giacomo Puccinis wird
in einer wissenschaftlich-kritischen
Neuausgabe vorgelegt.
Das Editionsprojekt wurde auf
Antrag des federführenden interna-
tionalen Forschungsinstituts Centro
Studi Giacomo Puccini als Edizione
Nazionale vom italienischen Kultur-
ministerium anerkannt und wird
von diesem unterstützt.



BERLINER
PHILHARMONIKER

DIE DIGITAL CONCERT HALL FÜR INSTITUTIONEN

Öffnen Sie Ihren Studierenden die Welt
der Berliner Philharmoniker!

WEITERE INFORMATIONEN UNTER
www.digitalconcerthall.com/institutionen

Johann Sigismund Kusser

6 Orchester Suiten „Composition de musique”

(Stuttgart 1682)

Das Werk gehört zu den frühesten in Deutschland gedruckten Ouvertüren (Suiten) im Stil „suivant la méthode française“. Erste komplette moderne Ausgabe. ed: Hans Bergmann

Partitur

Bd. I	Suite 1 - 3, in a, B, C	€ 23,80
	KS 6153-1	ISMN 979-0-700359-18-8
Bd. II	Suite 4 - 6, in d, F, g	€ 24,50
	KS 6153-2	ISMN: 979-0-700359-19-5
Orchester Stimmenset	KS 6153-R1 ~ R6	

Philipp Heinrich Erlebach

VI Ouvertures

(Nürnberg 1693)

6 Ouvertüren nach französischer Art. Eines der wenigen uns überlieferten Werke Erlebachs. Erste komplette moderne Ausgabe. ed.: Mihoko Kimura

Partitur

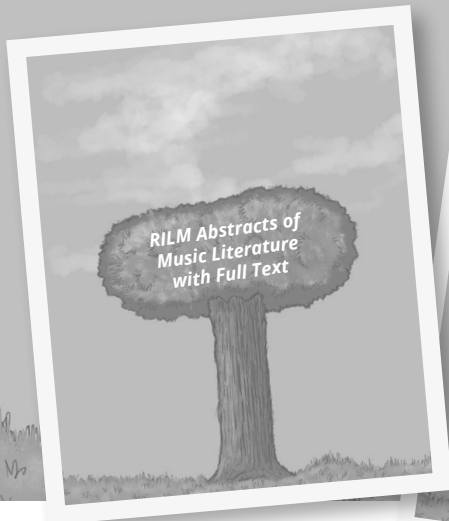
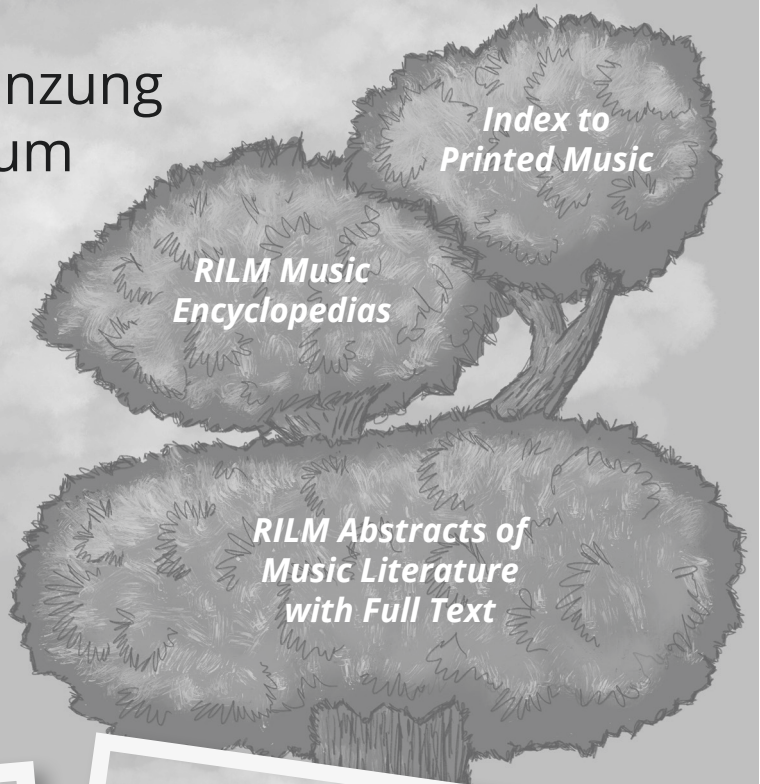
Bd. I	Ouverture 1 - 3, in a, B, C	€ 20,50
	ER 6041-P1	ISMN: M-700241-78-0
Bd. II	Ouverture 4 - 6, in d, F, g	€ 19,80
	ER 6041-P2	ISMN: M-700241-79-7
Orchester Stimmenset	ER 6041-R1 ~ R6	



edition offenburg
www.edition-offenburg.com

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

Neueste Ergänzung
im Stammbaum
von RILM:
***Index to
Printed
Music!***



Index to Printed Music ist jetzt Teil der Musikressourcen von RILM. Für einen kostenfreien Test wenden Sie sich bitte an Ihren EBSCO-Ansprechpartner oder besuchen Sie:
<https://www.ebsco.com/rilm>

Polnische Profile

Herausgegeben von Dieter Bingen und Peter Oliver Loew

3: Zygmunt Mycielski

Ein Aristokrat im kommunistischen Polen

Tagebücher eines Komponisten 1950–1970

Herausgegeben von Matthias Barelkowski

2017. VI, 288 Seiten, 4 Abb., br

135x200 mm

ISBN 978-3-447-10887-4

© E-Book: ISBN 978-3-447-19672-7

je/each € 29,- (D)

Zygmunt Mycielski (1907–1987) war eine schillernde Persönlichkeit: Komponist und Spross einer hochadeligen Familie, Musikpublizist und kritischer Beobachter seiner Gegenwart, weltläufiger Schöngeist und bekennender Homosexueller im kommunistischen Polen. Seine Tagebücher sind eine faszinierende Lektüre. Sie geben Einblicke in den schwierigen Alltag der 1950er und 1960er Jahre, kommentieren das überraschend vielfältige kulturelle Leben der Zeit und zeichnen das Lavieren eines Unangepassten nach, der sich seine Freiheiten trotz allgegenwärtiger Beschränkungen zu bewahren weiß. Nicht zuletzt lassen Mycielskis Beobachtungen und Selbstbeschreibungen die jüngere Vergangenheit Polens in einem neuen Licht erscheinen.

Band 3 der *Polnischen Profile* präsentiert die Tagebucheinträge dieses faszinierenden „Aristokraten im kommunistischen Polen“. Die Texte wurden vom Herausgeber Matthias Barelkowski ausgewählt, übersetzt sowie mit einer Einführung und Anmerkungen versehen. Ein Personenregister erschließt den Band.

4: Danuta Gwizdalanka

Der Verführer

Karol Szymanowski und seine Musik

2017. VIII, 292 Seiten, 13 Abb., br

135x200 mm

ISBN 978-3-447-10888-1

© E-Book: ISBN 978-3-447-19673-4

je/each € 29,- (D)

„Wir wissen, daß Polen uns zwei große Menschen gab: den elegischen Ekstatiker Chopin und den ekstatischen Elegiker Szymanowsky [...] Seine Persönlichkeit ist unter den neuen Musikern die schärfst profilierte“, schrieb 1920 der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt über den polnischen Komponisten Karol Maciej Szymanowski (1882–1937).

In Band 4 der *Polnischen Profile* präsentiert die Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka den Schöpfer der *Mythen* und der rätselhaften Oper *König Rogerin* in verschiedenen Rollen und Situationen: Sie zeigt ihn als liebenden Sohn und fürsorglichen Bruder in seiner Familie, mit

seinen Freunden, von denen er stets Interesse und Hilfe erwartete, mit ihm (vergebens) anhimmelnden Frauen und im dionysischen Gefolge „wunderbarer Jünglinge“. Diese Porträtgalerie wird ergänzt durch eine Darstellung seiner bedeutendsten Werke sowie eine Beschreibung seines verschlungenen künstlerischen Wegs, der vom Wiener Expressionismus über orientalisches inspirierte Sensibilität und in Byzanz wurzelndes Pathos bis hin zu einer Vitalität führte, die er bei den Bergbewohnern der Tatra gefunden hatte. Besonders ausführlich kommen zudem die langjährigen Kontakte Szymanowskis nach Deutschland zur Sprache – von seinem Debüt mit den Berliner Philharmonikern bis hin zur unfreiwilligen Verwicklung in den „Fall Furtwängler“ dreißig Jahre später. Im Hintergrund der Erzählung über den narzisstischen Komponisten erstreckt sich das Panorama Europas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eines Kontinents der Kriege, Revolutionen und Grenzverschiebungen.

6: Rüdiger Ritter

Der Tröster der Nation

Stanisław Moniuszko (1819–1872) und seine Musik

2018. VI, 256 Seiten, 11 Abb., 19 Notenbeispiele, br

135x200 mm

ISBN 978-3-447-11109-6

© E-Book: ISBN 978-3-447-19789-2

je/each € 22,90 (D)

In Vorbereitung

Stanisław Moniuszko (1819–1872) gilt als der Schöpfer der polnischen Nationaloper. Mit seinen Werken, vor allem den Opern *Halka* und *Das Gespensterschloss*, bot er der geteilten Nation im 19. Jahrhundert Trost und Halt. Rüdiger Ritter beschreibt in dieser ersten deutschsprachigen Moniuszko-Biographie, wie sich aus einem Landadligen aus der Gegend von Minsk und Wilna, dem Überschneidungsgebiet der polnischen, litauischen und weißrussischen Kultur, der spätere polnische Nationalkomponist und Leiter des Warschauer Operntheaters entwickelte. Mit seinen über 300 Klavierliedern gilt Moniuszko auch als der »polnische Schubert« – und ebenso wie bei seinem deutschen Pendant haben auch bei Moniuszko einige Klavierstücke Volksliedcharakter. Obwohl Moniuszko von seinen Zeitgenossen mitunter sogar höher geschätzt wurde als Chopin, der „nur“ Klavierwerke schrieb, blieb Moniuszko zeit seines Lebens im westlichen Ausland kaum bekannt – trotz seines Studiums in Berlin und seiner Reisen nach Frankreich. Bis heute ist er ein Geheimtipp, der von der Reichhaltigkeit der europäischen Musikgeschichte zeugt, die es jenseits der ausgetretenen Pfade noch zu entdecken gilt.

ortus musikverlag

Florian Bassani Kunstgesang um 1800

»wie es der Komponist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt«
Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur
Aufführungspraxis

om241 / ISBN 978-3-937788-57-9 / Hardcover, VIII+270 Seiten
(mit zahlreichen, zum Teil farbigen Abbildungen) / 29,50 EUR

Was verstand man um 1800 unter kunstvollem Gesangsvortrag? Wie muss man sich sängerische Meisterschaft in den Generationen der Bach-Söhne, Haydns und Mozarts, Beethovens und Schuberts konkret vorstellen? Welche gestalterischen Konventionen, welche ästhetischen Ideale herrschten um diese Zeit, speziell im deutschen Sprachraum? Auf den ersten Blick mögen solche Fragen überraschen; doch ist gerade das vokale Solorepertoire, das im Kanon des klassischen Musikbetriebs heute an prominenter Stelle steht – von der Empfindsamkeit über die Wiener Klassik bis zur Frühromantik – in auführungspraktischer Hinsicht kaum ansatzweise erforscht. Was unser Verständnis und unsere Vorstellungen davon prägt, sind Praktiken und Traditionen mit einer relativ jungen Vergangenheit. Die vorliegende Studie, die sich an Sänger und Wissenschaftler gleichermaßen richtet, an Musikliebhaber und Profis, nimmt eine Reihe besonders anschaulicher Gesangslehren der Zeit näher unter die Lupe. In ‚instruktiven Ausgaben‘ zeitgenössischer Kompositionen entwerfen die damaligen Pädagogen detailreich in Partitur ausnotierte kommentierte Werkinterpretationen und zeichnen so ein oft minutiöses Bild der möglichen Spanne zwischen komponiertem Werk und künstlerischer Ausführung. Diese ‚Aufführungstexte‘ vermitteln eine überraschend klare Vorstellung von der Tragweite sängerischer Mitverantwortung an der klingenden Werkgestalt; gleichzeitig schärfen sie den Blick für ein Grundverständnis kunstgesanglicher Praxis, das angesichts heutiger Maßstäbe auf diesem Gebiet nur verblüffen kann.

Florian Bassani Kunstgesang um 1800

»wie es der Komponist aufgeschrieben hat,
und wie es ein verständiger Sänger singt«
Zum Verhältnis zwischen
notierter und gesungener Melodie
in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis



ortus
studien

Lieferung ortus musikverlag Krüger & Schwinger OHG
über Buch- und Rathenaustraße 11, 15848 Beeskow
Musikalienhandel Fon/Fax 030/4720309
oder direkt: Mail: ortus@t-online.de
vollständiger Katalog unter: www.ortus.de

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

Forum Musikbibliothek

Anzeigenpreise und -formate | Rabatt gültig ab Januar 2015

Allen Preisen ist der jeweils gesetzlich gültige Mehrwert-
steuersatz hinzuzurechnen. Farbige Anzeigen (4C) sind
z. Zt. nicht vorgesehen. Für die dritte Anzeige im Kalender-
jahr im einheitlichen Format wird ein Rabatt von 50%
gewährt.

Format	Maße (B x H in mm)	Preis (s/w)
1/1 Seite (im Satzspiegel)	138 x 220,2	120,00 EUR
1/1 Seite (ganze Seite angeschnitten)	173 x 246	130,00 EUR
1/2 Seite (Hochformat)	66,75 x 220,2	80,00 EUR
1/2 Seite (Querformat)	138 x 107,9	80,00 EUR
1/4 Seite (Hochformat)	66,75 x 107,9	60,00 EUR
1/4 Seite (Querformat)	138 x 51,75	60,00 EUR
Einleger maximal 140 x 240 mm, 50 g		200,00 EUR

Redaktion

Dr. Felix Loy, Albstadt / fm_redaktion@aibm.info

Schriftleitung

Jürgen Diet / c/o Bayerische Staatsbibliothek
Musikabteilung / Ludwigstr. 16 / D-80539 München
Fon: +49 (0) 89 28638-2768

Fax: +49 (0) 89 28638-2479
fm_schriftleitung@aibm.info

Claudia Niebel / Staatliche Hochschule für Musik und
Darstellende Kunst / Urbanstr. 25, D-70182 Stuttgart
fm_schriftleitung@aibm.info

ortus musikverlag