

Forum **M**usikbibliothek
3 / 2016
37. Jahrgang

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

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

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

Fon +49 (0) 89 28638-2768

Fax +49 (0) 89 28638-2479

E-Mail fm_schriftleitung@aibm.info
Claudia Niebel

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Urbanstr. 25, D-70182 Stuttgart

E-Mail fm_schriftleitung@aibm.info

Bitte richten Sie Ihre Briefe und
Anfragen ausschließlich an die Schrift-
leitung, nicht an den Verlag!

Unverlangt zugesandte Rezensionsexemplare können leider nicht zurückgeschickt werden.

Rezensionen Marina Gordienko
E-Mail fm_rezensionen@aibm.info

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

Beirat 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
Rathenastr. 11, D-15848 Beeskow
Büro Berlin: Gipsstr. 11, D-10119 Berlin

Fon/Fax +49 (0) 30 472 03 09

E-Mail ortus@t-online.de

Internet www.ortus.de

Gestaltung Nach Entwürfen von Hans-Joachim Petzak,
visuelle kommunikation, Berlin
Satz und Layout: ortus musikverlag

Druck Printmanufaktur Lübeck

Schrift Rotis 10/12,5 pt

Papier SoporSet Premium Offset 80g/m²

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.

ISSN 0173-5187

Liebe Leserinnen und Leser,

die Musikwissenschaft ist abhängig von der nachhaltigen Bereitstellung musikalischer Quellen durch Bibliotheken und Archive und profitiert von dem Innovationsgeist und Engagement der Institutionen, die stets neue Wege suchen, um ihre Angebote zu erweitern und zu verbessern. Die Kenntnis der Wissenschaft von der Existenz der Quellen ist dabei eine fast selbstverständliche Voraussetzung, die es jedoch erst zu schaffen gilt. Dementsprechend stellen Ann Kersting-Meuleman und Britta Schulmeyer im ersten Beitrag dieser Ausgabe die kürzlich in Frankfurt kuratierte Sammlung des ersten Musikdirektors der Stadt, Johann Andreas Herbst (1588–1666), vor. Dieser Beitrag gibt einen konzisen musikhistorischen Überblick zum Frankfurter Musikleben unter Herbst und setzt die Sammlung in den Kontext musikalischer Entwicklungen der Zeit. Hierdurch und durch die zahlreichen Werke noch gänzlich unbekannter Komponisten werden die enormen Forschungspotenziale deutlich, die diese international entstandenen und in Frankfurt bewahrten Notendrucke bergen.

Andreas Pernpeintner und Stefan Schenk von der Kritischen Richard-Strauss-Ausgabe veranschaulichen die Mannigfaltigkeit (un) erwartbarer Funde in musikphilologischen Projekten. In ihrem Beitrag wird die Bedeutung der Bibliotheken als Bewahrer der musikhistorischen Quellen augenfällig. Die Autoren erörtern insbesondere die bayerische Quellendichte zu Richard Strauss und zeigen sowohl Mehrwert als auch Grenzen für die editorische Arbeit mit digitalisierten Autographen auf. Auch in Veronika Giglbergers Beitrag wird anhand des Chorbuch-Digitalisierungsprojekts der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) deutlich, dass die Digitalisierung von Quellen die zentrale Basis darstellt, um eine bestmögliche Zugänglichkeit zu gewährleisten oder diese überhaupt erst zu ermöglichen. Die Onlinebereitstellung der Chorbücher schließt ältere Schwarz-weiß-Digitalisate der Handschriften mit ein und dokumentiert dadurch weitere Überlieferungszustände einzelner Quellen. In ihrem Bericht über den Chorbuch-Kongress zeigt Veronika Giglberger auf, wie sich Bibliotheken als ein „Forum für Forschung“ präsentieren können und zugleich einen breiten Interessentenkreis anziehen.

Dann ist da natürlich noch ein Geburtstag zu feiern: Die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) wird 200. Das ist ein willkommener Anlass, um einen Blick auf die Geschichte der Musikabteilung zu werfen. Barbara Wiermann veranschaulicht hier sowohl Konstanten musikbibliothekarischer Arbeit, die seit 200 Jahren Bestand haben, als auch Herausforderungen, die das 20. und 21. Jahrhundert mit sich brachten. Das Beispiel der SLUB zeigt, von welcher hohen Bedeutung die vorausschauende Arbeit und Persistenz der Bibliotheken ist.

Neben der Erschließung ist nicht nur die digitale Verfügbarmachung historisch wertvoller Musikalien zentral, auch die Open-Access-Bereitstellung von wissenschaftlicher Literatur gewinnt an Bedeutung. Dies veranschaulichen die stetig wachsenden, musikbezogenen Inhalte auf institutionellen Repositorien oder auf dem Dokumentenserver der ViFaMusik. Dem Ideal nach freiem Zugang zu Information folgend, beschreitet auch das Forum Musikbibliothek den sogenannten „Grünen Weg“ des Open Access: Seit Kurzem sind auch die Ausgaben bis einschließlich Nr. 2/2015 über das Angebot Qucosa. Journals der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden frei verfügbar (<https://oa.slub-dresden.de/ejournals/fmb>).

Abschließend zu meiner Person: Ich bin Bibliotheksreferendar am Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg und promoviere außerdem mit einer musikphilologischen Arbeit zu Bohuslav Martinů an der Universität Hamburg. Im Rahmen meines Referendariats habe ich ein Praktikum in der BSB-Musikabteilung absolviert, wo ich am Entstehen dieser Ausgabe von Forum Musikbibliothek mitwirken durfte.

Nun wünsche ich Ihnen viel Freude beim Lesen!

Paul Tillmann Haas

Spektrum	<p>7 Ann Kersting-Meuleman und Britta Schulmeyer: Ein Kleinod der Frankfurter Musikgeschichte. Die Sammlung Johann Andreas Herbst</p> <p>11 Andreas Pernpeintner und Stefan Schenk: In München spielt die Musik. Spannende Quellen in der Heimatstadt der Kritischen Richard-Strauss-Ausgabe</p> <p>17 Veronika Giglberger: Für Auge und Ohr. Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek im Fokus der Forschung</p> <p>21 Barbara Wiermann: Vom „Numerieren der Musik“. Die Musikabteilung der SLUB Dresden feiert ihr 200-jähriges Bestehen</p>
<hr/>	
AIBM-Forum	<p>25 Unter den Pinien des Parco della Musica. Eindrücke von der IAML-Tagung 2016 in Rom (V. Funtenberger)</p> <p>29 Frühjahrstagung der AG Musikhochschulbibliotheken an der Hochschule für Musik Würzburg (M. Weisser)</p>
<hr/>	
Personalia	<p>31 Nachruf auf Markus Müller-Benedict (K. Blös)</p> <p>33 Ulrich Taschow neuer Leiter des Deutschen Musikarchivs der Deutschen Nationalbibliothek</p> <p>35 Falk Hartwig neuer Leiter der Bibliothek der Hochschule für Musik Nürnberg</p>
<hr/>	
Rundblick	<p>37 Berlin: „Mein Kind muss um sechzehn Uhr dreißig zu den Hörnern!“ Eindrücke vom Stand der Berliner Öffentlichen Musikbibliotheken beim Musikschultag am 26. Juni 2016 (S. Hein)</p> <p>39 Chemnitz: Verrophon, Glasharfe und das Serviceangebot der UB – eine Ausstellung (P. Zakrzewska)</p> <p>40 Hamburg: Tagung zum Thema „Gender, Lexikographie und Musikgeschichtsschreibung“ (B. Bochard u. E. Treydte)</p> <p>44 Lübeck: Geibelprojekt in der Stadtbibliothek (A. Schnoor)</p> <p>45 Lübeck: Klein, aber fein – eine besondere Ausstellung zu einem Konzert in der Musikhochschule (A. Schnoor)</p>
<hr/>	
Rezensionen	<p>47 Ian Bostridge: Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz (K. Bujara)</p> <p>49 Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche (P. Sühning)</p> <p>51 Clemens Kühn: Lexikon Musiklehre. Ein Nachschlage-, Lese- und Arbeitsbuch (J. Kohlmann)</p> <p>53 Christian Ahrens: Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851. Personelle Ressourcen – Organisatorische Strukturen – Künstlerische Leistungen (B. A. Schmidt)</p>

- 56 Sachlexikon des Musiktheaters. Praxis. Theorie. Gattungen. Orte.
Hrsg. von Arnold Jacobshagen und Elisabeth Schmierer
(H. Winkelmann-Liebert)
- 57 Wilfried Gruhn: Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen.
Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik
(U. Scheideler)
- 60 Beethovens Kammermusik. Das Handbuch. Hrsg. von
Friedrich Geiger und Martina Sichardt (P. Mücke)
- 61 Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen
Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis (GWV). Geistliche Vokalwerke.
Kirchenkantaten: Septuagesimä bis Ostern. Hrsg. von Oswald Bill
(P. Sühning)

Ann Kersting-Meuleman und
Britta Schulmeyer

Ein Kleinod der Frankfurter Musikgeschichte. Die Sammlung Johann Andreas Herbst

Unter den zahlreichen Spezialsammlungen der Frankfurter Goethe-Universität befindet sich auch eine Sammlung Notendrucke aus der Zeit von 1580 bis 1680, die Sammlung Herbst. Sie umfasst Werke von 252 verschiedenen Komponisten in knapp 200 Ausgaben. Die Sammlung wurde im Auftrag der Stadt Frankfurt zur Gestaltung festlicher Musik zu besonderen Anlässen sowie der Sonn- und Festtagsgottesdienste angeschafft. Sie ist eine der bedeutendsten Stimmbuchdrucksammlungen in Deutschland (nach den größeren Sammlungen in den Staatsbibliotheken zu Berlin und München sowie der Proskeschen Musiksammlung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg) und wird heute in der Abteilung Musik, Theater, Film der Universitätsbibliothek Frankfurt aufbewahrt.

Anlässlich des 350. Todestages von Johann Andreas Herbst (1588–1666), dem ersten Musikdirektor der Stadt Frankfurt, wurde vom 28. Januar bis 4. März 2016 die von ihm aufgebaute Sammlung präsentiert. Die Ausstellung entstand in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt.^{1/} Sie beschäftigte sich mit der Geschichte des Notendrucks, mit Wegen des Notenhandels in Europa, mit Komponisten und ihren in der Sammlung Herbst vertretenen Werken (z. B. Andrea und Giovanni Gabrieli, Melchior Franck, Adam Gumpelzhaimer oder Samuel Scheidt) sowie mit theoretischen Schriften (z. B. Herbsts *Musica poetica* und *Musica prattica Et poetica*). Weiter ging es um die Aufführungspraxis der Zeit und die Entwicklung von Hofkapellen und städtischen Kapellen unter besonderer Berücksichtigung der Frankfurter städtischen Kapelle unter Johann Andreas Herbst.

Anfänge der Figuralmusik in Frankfurt am Main

Im Zuge der Reformation wurde die Stadt Frankfurt bis auf einige Enklaven (wie den Bartholomäusdom) evangelisch. Den Stiftskirchen und -schulen wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts städtische Institutionen zur Seite gestellt: Kirchen, Wohlfahrtseinrichtungen und das in den Räumen des früheren Barfüßerklosters untergebrachte Gymnasium. Erste Musiker in städtischen Diensten waren die Türmer, die zu bestimmten Zeiten und Gelegenheiten vom Niklas- und vom Pfarrturm aus Signale mit lauten Blasinstrumenten gaben. Der erste Chor in städtischen Diensten war der des Gymnasiums, das mit den sieben freien Künsten auch die Musik lehrte. 1573 ist erstmals die Aufführung von Figuralmusik durch den Chor in historischen Quellen belegt. Für das städtische Gymnasium wurde ein Kantor als Musiklehrer angestellt, der auch für die Kirchenmusik zu sorgen hatte.

1612 fand in Frankfurt die Krönung von Kaiser Matthias statt, bei der heimische Musiker und Gastmusiker anspruchsvolle Kompositionen aufführten. Dies mag der Anlass dafür gewesen sein, einen hauptamtlichen Städtischen Musikdirektor einzustellen. Dieser sollte neben der Aufgabe, 6 bis 8 Schüler in Musik zu unterrichten, auch die bis 1800 von der Stadt getragene Kirchenmusik in den evangelischen Hauptkirchen (Barfüßerkirche und St. Katharinen) gestalten.

Johann Andreas Herbst als erster Frankfurter Musikdirektor

In den drei aufeinanderfolgenden Jahren 1621, 1622 und 1623 bewarb sich Johann Andreas Herbst aus Nürnberg mit Widmungskompositionen bei der Stadt Frankfurt. Er war von 1614 bis 1619 am Butzbacher Hof und anschließend am



Sebastian Furck: Johann Andreas Herbst, Kupferstich, Frankfurt am Main 1635

Foto: UB Frankfurt/M.

Darmstädter Hof als Kapellmeister tätig gewesen. Schließlich hatte er mit seiner Bewerbung Erfolg: Anfang 1623 schloss er einen Dienstvertrag mit der Stadt.

Doch zunächst fand Herbst in Frankfurt nur wenige Musiker vor. Viele von ihnen konnten nur ein Instrument spielen, und das nicht einmal gut (Ratssupplikation von 1624). Zwar hatte bis dato in Frankfurt auch „Figuralmusik“ stattgefunden, aber allem Anschein nach auf eher bescheidenem Niveau. So wurden in der Folgezeit Musiker von außerhalb engagiert, etwa Gottfried Hupka, der „sechszlerley Musicalische Instrument“ zu spielen in der Lage war: den Dulzian (den Vorläufer des Fagotts), die Quartposaune, drei verschiedene Arten der Violin-Familie und die Flöten. Die Musikantenstellen an der Barfüßerkirche/2/ wurden nun allmählich in planmäßige Stellen mit höherem Gehalt umgewandelt. Auch die Anstellung eines Lautenisten ist belegt, der ein höheres Salär erhielt, da

er die komplexere Aufgabe des Generalbassspiels zu erfüllen hatte. Insgesamt muss die Größe und Qualität der Kapelle bald ausgereicht haben, um auch drei- und vierhörige Werke im Gottesdienst der Barfüßerkirche darzubieten. Zumindest wurden solche Werke in Form von Stimmbuchdrucken in den 1620er-Jahren und in der Folgezeit angeschafft. Nicht wenige dieser Stimmbücher enthalten Gebrauchsspuren.

Johann Andreas Herbst war zunächst 13 Jahre lang in Frankfurt tätig. Die Wirren des Dreißigjährigen Krieges ließen ihn 1636 in seine Heimatstadt Nürnberg zurückkehren, wo er als städtischer Musikdirektor wirkte und theoretische Werke zur Gesangskunst verfasste. 1644 kehrte er nach Frankfurt zurück (nach dem Tod seines Nachfolgers Johannes Jeep) und nahm seine frühere Tätigkeit wieder auf. Allerdings war auch an Frankfurt der Dreißigjährige Krieg nicht spurlos vorübergegangen. So stand in Herbsts zweiter Arbeitsphase in Frankfurt spürbar weniger Geld zur Verfügung, sodass er sogar einen Teil der Stimmbücher an die Stadt veräußern musste. Mit dem Tod von Johann Andreas Herbst 1666 begann in Frankfurt musikalisch eine Interimsphase, die 1712 dadurch erfolgreich beendet wurde, dass man Georg Philipp Telemann als städtischen Musikdirektor engagierte.

Musikalischer Inhalt der Sammlung Herbst

Von den 252 in der Sammlung vertretenen Komponisten sind 63 nicht in der MGG aufgelistet, von den übrigen 189 verzeichnet die Enzyklopädie 45 ohne Angabe eines konkreten Werkes. Das mag den Wert und auch das Forschungspotenzial verdeutlichen.

Die Sammlung Herbst ist ein wesentliches Zeugnis für ein Stück Musikgeschichte und für musikalische Entwicklungsströme in Europa. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelten sich in Italien zwei sehr unterschiedliche musikalische Kompositionsweisen. Zum einen die sogenannte „Venezianische Mehrhörigkeit“. Hier wurden ver-

schiedene musikalische Gattungen, etwa Psalmen, Messen oder Motetten, nicht wie bislang zumeist üblich für einen Chor mit drei, vier oder fünf Stimmen komponiert, sondern für mehr als einen Chor. Im einfachsten Fall können das zwei Chöre mit jeweils Sopran, Alt, Tenor und Bass sein. Aber auch viele andere Besetzungen sind möglich: So kann es einen Hoch- und einen Tiefchor geben, die Anzahl der Chöre kann auf drei oder vier steigen und einzelne Chöre können mit unterschiedlicher Stimmenzahl besetzt werden. Insgesamt sind solcherart komponierte Werke als sehr prachtvoll und festlich zu bezeichnen.

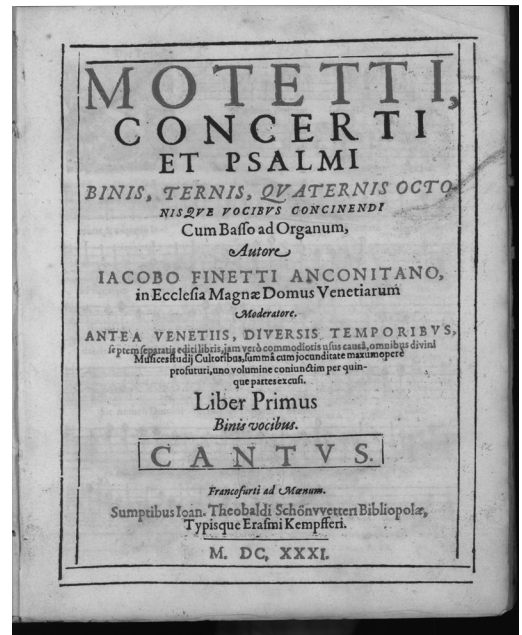
Zum anderen entwickelten sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Monodie und der Generalbass, auch „Basso continuo“ genannt. Monodie bedeutet in diesem Zusammenhang, dass nicht mehr – wie bisher in der „klassischen Vokalpolyphonie“ – alle Stimmen eines Werkes mehr oder weniger gleichberechtigt sind, sondern dass eine oder zwei Stimmen hervorgehoben und von einem Generalbass gestützt bzw. begleitet werden. Aber nicht nur hier wurde der Generalbass eingesetzt: Auch die doppelchörigen Werke erhielten nun zumeist einen Basso continuo als Fundament. Die Monodie und der Generalbass wurden in der Folge bestimmend für die musikalische Entwicklung in ganz Europa. Die Mehrchörigkeit, als deren prominentester Vertreter Giovanni Gabrieli gilt, kam mit seinem Tod 1612 allmählich zum Erliegen, während die Monodie im geistlichen Bereich beispielsweise zur Gattung der Kantate hinführte und im weltlichen Bereich Bestandteil der damals noch sehr jungen Form der Oper wurde.

Da sich musikalische Strömungen nicht über Nacht verbreiten, entstehen natürliche Zeitverzögerungen bei der Etablierung neuer musikalischer Kompositionsweisen außerhalb des Ursprungsortes. Eine häufig genutzte Art der Verbreitung von Kompositionstechniken ist die Reisetätigkeit von Komponisten oder ihre Lehrzeit an anderen Orten in Europa. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Heinrich Schütz (1585–1672), der in seiner Jugend zweimal in Venedig Kompositionsstudien betrieb,

u. a. bei Giovanni Gabrieli. So gelangten durch Schütz, der nach seinem Venedigaufenthalt die meiste Zeit seines kompositorischen Lebens am Fürstenhof in Dresden verbrachte, mehrchörige und monodistische Techniken nach Deutschland.

Johann Andreas Herbst (1588–1666) war zwar nicht nachweislich in Italien, hat aber diese „neue“ Musik, die sich in Deutschland allmählich verbreitete, wahrscheinlich schon in Nürnberg kennengelernt. Er konnte sie ab 1623 in größerem Stil in Frankfurt etablieren, gefördert durch den Rat der Stadt Frankfurt und mithilfe des eigens für ihn geschaffenen Amtes des städtischen Musikdirektors. Davon zeugt die von ihm erworbene Sammlung von Musikalien, die eben diese oben genannten Neuerungen aus Italien repräsentiert.

Genaugenommen besteht die Frankfurter Stimmbuchsammlung im Wesentlichen neben den vielstimmigen doppelchörigen und den geringstimmigen monodistischen Werken noch aus einer größeren Anzahl von einfachen, meist



Iacobo Finetti: Motetti, Concerti et Psalmi, Liber Primus, Frankfurt am Main 1631, Cantus, Titelblatt
Foto: UB Frankfurt/M.



Iacobo Finetti: Motetti, Concerti et Psalmi, Liber Primus, Frankfurt am Main 1631, Umschläge der Alt- und der Tenorstimme, UB Frankfurt am Main, Mus W 34
Foto: UB Frankfurt/M.

vierstimmigen geistlichen Kompositionen, die auch gut zum Hausegebrauch zu verwenden waren. Hier sind insbesondere von Melchior Franck und Johann Staden mehrere Werke überliefert.

Betrachtet man die Sammlung Herbst im Hinblick auf ihre Entstehungsorte, so bekommt man ein sehr vielfältiges Bild. Sie vereinigt insgesamt 39 verschiedene Druckorte, die sich heute in acht verschiedenen Ländern befinden. Deutschland: 109 Drucke aus 27 verschiedenen Druckorten; Italien: 70 Drucke aus 5 Druckorten; Schweiz: 3 Drucke aus 2 Druckorten; Belgien, Frankreich, Großbritannien, die Niederlande und Russland: je 1 Druck aus 1 Druckort. Die häufigsten Druckorte sind Venedig (63 Drucke), Nürnberg (28 Drucke) und Frankfurt am Main mit 22 Drucken.

Neben den (Einzel-)Stimmbuchdrucken sind in der Sammlung einige Sammeldrucke und insbesondere auch mehrere Sammelbände vertreten. Diese Sammelbände stellen in dieser Form Unica dar, da sie eine individuelle Zusammenstellung der damaligen Zeit repräsentieren. Ein Bei-

spiel für einen Sammelband ist Mus W 55, der aus acht Individualdrucken und einem Sammeldruck besteht. Die Auswahl wurde durchaus mit Bedacht gewählt, so können die einzelnen Abteilungen des Sammelbandes mit einer ähnlichen Besetzung bzw. einem ähnlichen Instrumentarium musiziert werden.

Weg der Sammlung

Die für die Kirchenmusik benötigten Stimmbuchdrucke wurden zunächst bei den Musikdirektoren bzw. in den Kirchen aufbewahrt. Danach wurden sie dem Archiv des Almosenkastens übergeben, das sich wie das Gymnasium in den Räumlichkeiten des Barfüßerklosters befand. Bei der Aufstellung in der Gymnasialbibliothek vereinigte man die Stimmbuchdrucke (vermutlich kurz nach 1800) mit der Sammlung der Peterskirche, die sie inhaltlich ergänzt. Erkennbar ist die Herkunft an den alten Signaturen (P) für Peterskirche und (R) für

die Sammlung der Barfüßerkirche. 1872 fertigte der Musikschriftsteller und Theologe Carl Israel (1841–1881) ein Verzeichnis dieser beiden Sammlungen an. 1897 übernahm die Stadtbibliothek, die heutige Universitätsbibliothek, die Betreuung der Frankfurter historischen Musiksammlungen, darunter die rund 1750 kirchlichen Musikhandschriften und die rund 200 Musikdrucke (16.–18. Jahrhundert) aus den Archiven des „Allgemeinen Almosenkastens“ und des „Weißfrauen- und Katharinenstifts“.

Die Sammlung Herbst ist eines der historischen Fundamente der Sammlungen der Musik- und Theaterabteilung. Die Stimmbuchdrucke sind durch den Onlinekatalog des internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM) erschlossen.

Hörbeispiele

Von einigen der in der Sammlung Herbst vertretenen Werke gibt es moderne Ausgaben. Infolgedessen stehen auch Tonaufnahmen auf CD oder im Internet zur Verfügung. Als Hörbeispiele von

- 1 Hauptseminar: Meister des Frühbarock – oder: Wer sind die Komponisten zwischen 1600 und Bach?
- 2 Der Vorgängerbau der heutigen Paulskirche.

weniger bekannten Komponisten könnte man z. B. folgende Werke „googeln“:

- Giovanni Battista Bassani: „Deus in adiutorium“
- Tomaso Cecchini: „Vieni anima diletta“
- Vinko Jeli : „Probasti Domine“
- Samuel Capricornus: „Ich habe den Herrn“
- Hieronymus Praetorius: *Magnificat Quinti Toni*
- Melchior Franck: „Meine Schwester liebe Braut“
- Jacob Scheffelhut: Suite aus „Musikalischer Seyten-Klang“

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

Britta Schulmeyer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main und dort insbesondere für die Institutsbibliothek zuständig.

Andreas Pernpeintner und Stefan Schenk In München spielt die Musik. Spannende Quellen in der Heimatstadt der Kritischen Richard-Strauss- Ausgabe

Beim Edieren eines Musikwerks von Richard Strauss besteht die Hauptbeschäftigung in Detailarbeit. Manchmal jedoch stößt man auf Quellen, die es erlauben, nicht nur Feinheiten zu optimieren, sondern Unbekanntes oder längst Vergessenes zu präsentieren. Wer nach solchen Strauss-Quellen sucht, darf sich auf schöne Reisen freuen: nach New York, London, Brüssel, Wien, Berlin, Leipzig, Dresden, Mainz,

Garmisch-Partenkirchen oder Meiningen. Bemerkenswert ist, dass es nicht selten Münchner Sammlungen sind, in denen Quellen aufzufinden sind, deren Auswertung substanzielle Erkenntnisse erbringt.

Wissenschaftlich erarbeitet wird die Richard-Strauss-Ausgabe an der gleichnamigen Forschungsstelle, die seit 2011 unter der Leitung von Hartmut Schick an der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München besteht und von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften finanziert wird. Die Autoren des vorliegenden Beitrags arbeiten gegenwärtig an der Edition der Lieder op. 10-29 (Pernpeintner) und der Tondichtungen (Schenk) und fanden in München schon viel Erhellendes.

Lieder

Die Edition eines Liederbandes mit vielen Einzelwerken und einer kleinteiligen Quellenlage stellt eigene Herausforderungen. Als delikat erweist sich etwa die Recherche nach Erstdrucken. Strauss-Lieder erschienen in vielen Druckauflagen, für verschiedene Stimmlagen, in verschiedenen Sprachen, von Werkbearbeitungen gar nicht gesprochen. In diesem Fundus die Erstausgaben aufzuspüren, ist oft nur anhand kleiner Indizien möglich (Titelblattgestaltung, alte Preisangaben, abgedruckte Verlagsverzeichnisse). Ziemlich sicher ist jedoch: Fündig wird man in einer der Münchner Bibliotheken. Dabei sind die Bayerische Staatsbibliothek und die Münchner Stadtbibliothek zu nennen, aber auch das Richard-Strauss-Institut (RSI) in Garmisch-Partenkirchen, dessen Notenbibliothek auf das einstige Münchner Richard-Strauss-Institut zurückgeht.

Handexemplare von Pauline Strauss-de Ahna

Diese RSI-Bestände enthalten besondere Leckerbissen: Handexemplare historischer Liederausgaben von Pauline Strauss-de Ahna, die Eintragungen der Sopranistin und Strauss-Gemahlin und solche des Komponisten selbst aufweisen – denn Strauss begleitete seine Frau bei Konzerten am Klavier. Die Berücksichtigung dieser Eintragungen ist eine wichtige Aufgabe bei der Erarbeitung einer kritischen Richard-Strauss-Ausgabe: Sie liefern mitunter Anhaltspunkte für die Korrektur von Fehlern in den Liederdrucken; außerdem gestattet ihre Dokumentation einen Einblick, wie Strauss selbst seine Lieder interpretierte.

Information aus Briefen

In der Bayerischen Staatsbibliothek findet man zahlreiche Strauss-Dokumente und Briefwechsel, etwa Strauss' Briefe an seine Eltern und an seine Schwester. In diesen Briefen geht es nicht nur um Persönliches, sondern hier ist z. B. zu erfahren, dass Strauss seine Lieder op. 10 als „ausgesprochen[e] Tenorlieder“/1/ ansah, was deren Widmung an den

Kammersänger Heinrich Vogl erklärt und insofern bemerkenswert ist, als man Strauss-Lieder heute häufig mit Sopranstimmen verbindet. Deshalb ist es interessant, dass die Briefe auch erklären, wie es zu dem Umstand kam, dass Strauss sein zweites publiziertes Liederopus, die *Fünf Lieder* op. 15, original nur für mittlere Singstimme herausbrachte, was nie wieder geschehen sollte. Das hängt mit seinem op. 10 zusammen: Die Eltern favorisierten dessen Widmung an Strauss' Tante Johanna Pschorr, die eine Alt-Stimme hatte und bereits Jugendlieder von Strauss gesungen hatte. Strauss versprach deshalb, die „nächsten Lieder für Alt zu komponieren und der Tante zu widmen“./2/

Eingriffe des Komponisten von letzter Hand

Mindestens ebenso spannend wird es bei der Briefdurchsicht in der Monacensia der Münchner Stadtbibliothek. Dort finden sich im Briefwechsel zwischen Strauss und dem Kapellmeister Kurt Soldan als undatierte Briefbeilage zwei Blätter, auf denen die beiden Männer musikalische Details verhandeln: Soldan befragt den Komponisten zu einigen Stellen aus dessen Liedern, Strauss vermerkt seine Antworten. Beispiel: „Op.22 Nr.3 Efeu | Takt 1: p im Klavier zufügen?“ Strauss: „ja. po. [Strauss schreibt „po.“ für piano.]“/3/ Was es damit auf sich hat? Während der 1940er-Jahre begann der Verlag C. F. Peters mit der Erarbeitung einer Gesamtausgabe der Strauss-Lieder. Initiator war Kurt Soldan, der für C. F. Peters tätig war; auch die Universal Edition war als Verlag mit an Bord./4/ Strauss war in das Projekt involviert und korrespondierte mit Soldan. Die Ausgabe erreichte keine Publikationsreife, die Stichvorlage konnte Soldan vor seinem Tod im Sommer 1946 jedoch fertigstellen./5/ Tatsächlich ist ein Teil daraus im Leipziger Staatsarchiv auffindbar, er umfasst die Lieder op. 69 und op. 77;/6/ weitere Herstellungsmaterialien sind verschollen. Soldans Eintragungen in diesem Ausschnitt sind nur redaktionell; zufälligerweise, denn die Briefe und die Monacensia-Briefbeilage zeigen, dass in den Notentext anderer Lieder auch substanziell eingegriffen wurde – unter Strauss'

persönlicher Mitarbeit. Strauss sollte Korrekturabzüge durchsehen und editorische Entscheidungen treffen./7/ Wie gesagt: Diese Musikalien sind verschollen. Durch die Monacensia-Briefbeilage aber wird das historische Projekt für die heutige Arbeit fruchtbar: Die Beilage zeigt editorische Eingriffe des Komponisten von letzter Hand, die in der Kritischen Richard-Strauss-Ausgabe als solche umgesetzt werden.

Mädchenblumen op. 22

Im Jahr 1891 erschienen Strauss' vier *Mädchenblumen*-Lieder op. 22; es war die erste Zusammenarbeit mit seinem späteren Hauptverleger Adolph Fürstner. Die autographe Stichvorlage der Lieder wird in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt./8/ Bei der Quelleneinsicht zeigt sich Überraschendes: Zusätzlich zu Strauss' Notentext finden sich fremde Eintragungen in rotvioletter Tinte: eine englische Übersetzung des Gesangstextes, aber auch Eingriffe in den Notentext des Klaviers. Nicht alles davon steht im Erstdruck; der Briefwechsel zwischen Strauss und Fürstner erhellt die Umstände: Um die Lieder „in Amerika vor Nachdruck zu schützen“, beauftragte Fürstner den amerikanischen Komponisten Otis Bardwell Boise, „einige unbedeutende Veränderungen“ am Notentext vorzunehmen./9/ Boise legte die Aufgabenstellung beherzt aus. Strauss war über die Eingriffe verärgert, empfand sie als „durchaus nicht discret“ sowie als unzulässige „Veränderungen zum Teil von sehr bedeutungsvollen Harmonien“./10/ Dennoch schrieb er an Fürstner: „Wenn Sie bereit sind, eine eigene deutsche Ausgabe (ohne englischen Text), die genau meinem Manuscript entspricht, zu veranstalten, so will ich einige der Boiseschen Veränderungen für die englische sehr gerne gestatten.“/11/ Fürstner lehnte diesen Kompromiss mit Verweis auf das amerikanische Urheberrecht ab; lediglich eine Ausgabe „mit nur deutschem Text“ sei möglich./12/ So kam es: Strauss wählte jene Boise-Eingriffe aus, die er akzeptieren konnte,/13/ und der Verlag brachte zusätzlich zum zweisprachigen Erstdruck eine rein deutschsprachige Aus-

gabe heraus. Die von Strauss eigentlich favorisierte vollständige Rücknahme der Boise'schen Eingriffe fand jedoch nie statt. In der Kritischen Strauss-Ausgabe wird nun dem Willen des Komponisten entsprochen und das *Mädchenblumen*-Opus zusätzlich zu der in der Musikpraxis etablierten Fassung erstmals gemäß Manuskript ediert – auf Basis der autographen Stichvorlage der Bayerischen Staatsbibliothek.

Spätfassung „Breit über mein Haupt“

Eine weitere Fassungsthematik eröffnet sich durch eine Münchner Quelle. In der Stadtbibliothek wird eine „Eigenhändige Abschrift“ des Liedes „Breit über mein Haupt“ op. 19 Nr. 2 aufbewahrt; so steht es in Franz Trenners Strauss-Werkverzeichnis./14/ Bei der Durchsicht der Quelle (datiert auf den 31. März 1944) erweist sie sich zwar als Autograph, aber beileibe nicht als Abschrift: Anstatt der ruhig liegenden Akkorde, wie sie sich in der autographen Stichvorlage und im Erstdruck aus dem Jahr 1888 zeigen, ist das Klavier hier mit harfenartigen Arpeggien ausgestattet, rasche Läufe und kleine Verzierungen sind hinzugekommen. Wie kam es dazu? Im Pauline-Handexemplar zeigt sich, dass Pauline und Richard Strauss das Lied einst getreu nach dem Notentext von 1888 interpretierten – aber das lag 1944 schon eine Weile zurück, hatte Pauline Strauss das Konzertieren doch um 1908 aufgegeben. Nicht aber Richard Strauss, der auch später als Klavierbegleiter seiner Lieder auftrat. Zeitzeugen berichten, dass er dabei die eigenen Notentexte geradezu improvisatorisch frei umsetzte./15/ So auch bei „Breit über mein Haupt“, wie alte Tonaufnahmen beweisen: 1921/22 nahm Strauss das Lied mit dem Sänger Robert Hutt auf und hielt sich dabei noch an den originalen Notentext. 1942/43 aber, bei einer Aufnahme mit dem Sänger Anton Dermota für den Reichssender Wien, spielte Strauss den Klavierpart so verzierungsreich, wie er sich im Münchner Manuskript zeigt./16/ Strauss ging noch einen Schritt weiter und schrieb die neue Begleitung (gegenüber der Aufnahme geringfügig modifiziert) in einer

sauberen Reinschrift nieder – ca. ein Jahr nach der Aufnahme, mehr als 50 Jahre nach der ursprünglichen Komposition. Das Stadium einer improvisatorischen Laune hatte die Modifikation von „Breit über mein Haupt“ damit hinter sich gelassen. Es handelt sich um eine gültige, eigenständige Fassung, die in der Kritischen Strauss-Ausgabe erstmals im Druck erscheinen wird.

Tondichtungen

Ein weiterer Aufgabenbereich der Richard-Strauss-Ausgabe ist die Edition der Tondichtungen – Werke wie *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Don Quixote*, *Also sprach Zarathustra*. Die Autographe dieser Partituren sind Quellen ersten Ranges, stellen aber auch erhebliche Wertobjekte in einem z. T. undurchsichtigen Markt dar. So tauchten, um ein trauriges Beispiel zu nennen, einige einzelne (!) Seiten einer späten Strauss'schen Eigenabschrift des *Don Juan* in Antiquariatskatalogen auf. Diese Abschrift war (wie das in New York liegende Autograph von 1888) ursprünglich eine vollständige Partitur gewesen. Man muss also um jede Partitur froh sein, die sich im sicheren Gewahrsam einer nachhaltig finanzierten Bibliothek befindet.

Till Eulenspiegel

Derart günstig verhält es sich mit *Till Eulenspiegels lustigen Streichen* op. 28. Das Autograph gehört der Bayerischen Staatsbibliothek /17/ (die nicht im Verdacht steht, einzelne Seiten an privat zu verkaufen zu wollen) und wurde dort digitalisiert, sodass man das Original nur noch in besonderen Fällen aus der Verwahrung holen muss. Braucht es das überhaupt? In der Tat ist das Digitalisat so gut, dass man den größten Teil der für eine kritische Edition notwendigen Details bereits am Bildschirm erkennen kann. Allerdings gehört bei kritischen Editionen, die eine präzise Quellenbeschreibung liefern, die Begutachtung des Originals mit eigenen Augen des Herausgebers (eine sogenannte „Autopsie“) zum Programm: Nur so können alle De-

tails der Quelle (z. B. Papiersorte, Wasserzeichen, Lagenordnung) zuverlässig beschrieben werden. Bei Richard Strauss kommt hinzu, dass der Komponist eine hohe Meisterschaft im Herstellen fast unsichtbarer Korrekturen entwickelt hatte. Erst bei seitlichem Lichteinfall oder Durchleuchtung sieht man all die Stellen, wo er das Papier kunstvoll abgeschabt, Notenlinien nachgezogen und neue Noten eingetragen hat – oft nur, um Flüchtigkeitsfehler zu beheben; manchmal aber auch, um in die Komposition einzugreifen, weswegen solche Rasuren für die Nachwelt immer interessant sind. Das Münchner Autograph bietet jedoch noch mehr: Es befindet sich darin ein Briefausschnitt (Strauss an seinen Verleger Eugen Spitzweg), worin sich der Komponist zu Herstellungsdetails der Partitur (gewünschtes Format etc.) äußert. Spitzweg hat den Zettel mit der Überschrift „Für den Herrn Setzer!“ versehen und in die Partitur eingeklebt. Tatsächlich wurden die Vorstellungen des Komponisten ernst genommen, wie man am (ebenfalls im Hause vorhandenen) Erstdruck sehen kann.

Nun gibt es vom *Till Eulenspiegel* auch noch zwei autographe Spätabschriften. Eine davon (1945) befindet sich in der Münchner Stadtbibliothek, /18/ die andere (1944) ist im Garmischer Richard-Strauss-Archiv für die Edition zugänglich. Wenn man bedenkt, dass ebenfalls das Material der Münchner Erstaufführung in den Archivbeständen der Bayerischen Staatsoper erhalten blieb, so erkennt man schnell: Die Edition dieser Tondichtung wird ein bayerisches Heimspiel.

Macbeth

Bei der mittlerweile so gut wie abgeschlossenen Edition der frühen Tondichtung *Macbeth* musste man zwar für das Autograph (März 1891) nach New York reisen, /19/ doch wurden auch in diesem Fall die Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek benötigt: Von einer früheren Werkfassung (Februar 1888, es ist die zweite von drei Fassungen) – die neben der gültigen (dritten) Fassung jetzt erstmals ediert wird – existiert ein vollständiges Autograph. Es befindet sich in Privatbesitz und ist der

Edition leider nicht zugänglich, doch hat man in der Vergangenheit verdienstvollerweise die ganze Partitur verfilmt, und die sehr gute Rückvergrößerung liegt in der Bayerischen Staatsbibliothek, /20/ eine weitere im Garmischer Richard-Strauss-Archiv. Dagegen gehört die früheste Fassung (Januar 1888) in die Kategorie „traurige Beispiele“, denn sie existiert nur noch in Gestalt weniger verstreuter Fragmente. /21/

Manches Eigenartige der heutzutage gespielten dritten Fassung kann man erst durch das Studium der vorhergehenden Fassung verstehen. Ein markantes Beispiel: In der gültigen Fassung erscheint im Takt 278 in der 2. Violine der Ton *ges*, der bekanntlich für eine wohlgestimmte Violine genau einen Halbton zu tief liegt. So hat es Strauss komponiert, und so steht es im Autograph. Im Erstdruck hat man (durch verschämtes Weglassen des *b*-Vorzeichens) aus dem *ges* ein (spielbares) *g* gemacht; das ist aber musikalisch ganz und gar unmöglich. Nun gibt es ja nicht nur die Partitur, sondern auch die Aufführungsmaterialien für die Orchestermusiker (Stimmen), und hier findet man tatsächlich eine musikalisch akzeptable, spielbare Lösung vor, nämlich *b* statt *ges*, was zumindest in den harmonischen Kontext passt. Man erkennt: Die Partitur trägt die abstrakte musikalische Idee (die Integrität des musikalischen Motivs bleibt erhalten), die Stimmen zeigen die konkrete Ausführung. Die Frage ist aber: Warum komponiert Strauss an dieser Stelle etwas quasi Unspielbares? Die Lösung ist in der Staatsbibliothek zu finden: In der vorangehenden Fassung lagen dieselben Töne noch in der Bratsche (die das *ges* spielen kann) – im Rahmen der Überarbeitung zur dritten Fassung vertauschte Strauss zugunsten einer interessanteren Klangregie die Bratsche mit der 2. Violine – und schon war's passiert.

Mit solchen „unspielbaren“ Tönen hat man es bei Strauss immer wieder zu tun: Mal ist es das Verlangen nach extremen Wirkungen, mal wird das Instrument unkonventionell umgestimmt, mal haben die Musiker geheimnisvolle Tricks, um den Ton doch irgendwie hervorbringen (besonders

Bläser), und manchmal dürfte es sich schlicht um einen Fehler des Meisters handeln. Im vorliegenden Fall lieferte die Betrachtung der Vorgängerfassung eine einfache Erklärung.

Um dem Nutzer der Richard-Strauss-Ausgabe solche und weitere Erkenntnisse zu ermöglichen, wird die Fassung vom Februar 1888 anhand des Films aus der Staatsbibliothek erstmals komplett ediert und der gültigen Fassung synoptisch gegenübergestellt. Damit wird der Vergleich dieser beiden Fassungen sehr erleichtert, und der Erkenntnisgewinn ist erheblich: So lässt es sich augenfällig nachvollziehen, wie sich die Instrumentationskunst des jungen Strauss weiterentwickelte.

Um die für eine Edition vorliegenden Quellen sinnvoll einsetzen zu können, bedarf es einer subtilen Bewertung; beispielsweise gilt es bei einem Druck zu ermitteln, wie er zustande kam, an welchen Schritten der Komponist mitgewirkt hat usw. Dabei ist die Verlagskorrespondenz eine große Hilfe, wie man bei *Macbeth* sehen kann: Dass *Macbeth* gegen Ende 1891 als gedruckte Partitur vorlag, war das Ergebnis längerer Überzeugungsarbeit. Zu neuartig erschien das Werk, und selbst der dem jungen Strauss wohlgesinnte Verleger Eugen Spitzweg, Inhaber des Münchner Josef-Aibl-Verlags, scheute zunächst das verlegerische Risiko. Strauss' Briefe an Spitzweg – sie befinden sich in der Monacensia der Münchner Stadtbibliothek – erlauben es, den Vorgang zu rekonstruieren. Erstmals im Dezember 1889 – Strauss und Spitzweg waren sich gerade über *Don Juan* einig geworden, nicht aber über *Macbeth* – erwähnt Strauss gegenüber Spitzweg beiläufig ein Interesse des Verlags C. F. Peters an *Macbeth*. /22/ Knapp zwei Wochen später schreibt er, schon konkreter: „[...] wenn Du ihn nicht willst u. Peters will ihn gut bezahlen, so verstehe ich nicht recht, warum ich ihn nicht bei Peters erscheinen lassen soll.“ /23/ Am 24. Februar des darauffolgenden Jahres erinnert Strauss den immer noch zögernden Spitzweg erneut an seine Absichten mit Peters /24/ und nennt am 25. April, auf Nachfrage Spitzwegs, sogar die Summe,

zu der er an Peters verkaufen würde. Nicht ohne eine gewisse Hoffnung fragt er: „Du reflectirst ja nicht auf das Werk?“/25/ Mitte November berichtet er von der Arbeit an einer neuen (der letzten) Fassung,/26/ und noch im selben Monat kommt schließlich von Spitzweg ein anständiges Angebot für *Macbeth*, im Doppelpack mit *Tod und Verklärung*/27/ – schön für Strauss, denn der Peters-Verlag war auf sein Angebot bislang nicht eingegangen./28/ Ab jetzt vergeht wegen der Arbeit an der neuen Fassung und der anschließenden Herstellungsroutinen noch fast ein Jahr bis zur Publikation. Wir erfahren, dass Strauss die Korrekturen selbst vornimmt, was den Rang des Erstdrucks als Quelle erheblich steigert. Im November 1891 fragt Strauss ungeduldig: „Wann erscheint Partitur *Macbeth*!“/29/ Kurz vor

Jahresende 1891 ist es dann vollbracht – auf 1892 datiert die Staatsbibliothek ihr gut erhaltenes Exemplar der Erstaufgabe aus dem Josef-Aibl-Verlag. Spitzwegs langes Zögern erwies sich als Glücksfall, denn dadurch war es nicht die zweite, sondern die ausgereifte dritte *Macbeth*-Fassung, die in Druck ging.

Viel Information muss zusammenfließen, will man Werke von Richard Strauss quellenkritisch edieren. Wer bis hierher gelesen hat, wird zustimmen: München ist dafür ein guter Ort.

Andreas Pernpeintner und Stefan Schenk sind wissenschaftliche Mitarbeiter der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss in München.

1 Richard Strauss an Franz Strauss, 22.01.1886, D-Mbs, Handschriften und Alte Drucke, Ana 330, I, Strauss, 68.

2 Ebd.

3 Undatierte Beilage zu einem Brief von Kurt Soldan an Richard Strauss, von Richard Strauss mit Kommentaren versehen retourniert, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A III/9.

4 Beide Verlage wurden nach der sogenannten Arisierung im Dritten Reich gleichermaßen von Leipzig aus gelenkt, nämlich vom geschäftsführenden Gesellschafter Johannes Petschull. Vgl. Sophie Fetthauer: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil, Hamburg 2004, S. 132, 173, 209.

5 Vgl. Hedwig Soldan, Witwe Kurt Soldans, an C. F. Peters, 27.10.1946, D-LEsta, 21070 C. F. Peters, 4741.

6 D-LEsta, 21109 VEB Edition Peters, 2607.

7 Vgl. Kurt Soldan an Richard Strauss, 26.02.1945, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A III/12.

8 D-Mbs, Musikabteilung, Signatur Mus.ms. 11338.

9 Adolph Fürstner an Richard Strauss, 06.11.1890, D-GPrsa.

10 Richard Strauss an Adolph Fürstner, 11.01.1891, D-GPrsa.

11 Ebd.

12 Adolph Fürstner an Richard Strauss, 13.01.1891, D-GPrsa.

13 Vgl. Richard Strauss an Adolph Fürstner, 25.01.1891, D-GPrsa.

14 Franz Trenner: Richard Strauss Werkverzeichnis (TrV). Zweite, überarbeitete Auflage, Wien 1999, S. 124.

15 Vgl. Alfred Orel: Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. Eine Erinnerung, in: Schweizerische Musikzeitung 92 (1952), Nr. 1, S. 12 f.

16 Zu den Daten vgl. Barbara A. Petersen: Ton und Wort, Pfaffenhofen 1986 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 8), S. 30, 209. Die Aufnahmen sind auf CD verfügbar: Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter, Membran Music Ltd. o. J.

17 D-Mbs, Musikabteilung, Mus.ms. 14570.

18 D-Mmb, Mpr LY 11.

19 US-NYpm, Robert Owen Lehman Collection, S9125. M 118.

20 D-Mbs, Musikabteilung, Mus.ms.app. 386.

21 Zur Fassungsgeschichte des *Macbeth*: Walter Werbeck: „*Macbeth*“ von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte, in: AfMw 50 (1993), S. 232–253.

22 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, 07.12.1889, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/30.

23 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, 19.12.1889, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/31.

24 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, 24.02.1890, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/41.

25 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, 25.04.1890, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/47.

26 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, 13.11.1890, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/43.

27 Eugen Spitzweg an Richard Strauss, 27.11.1890, D-GPrsa.

28 In den 1930er-Jahren kaufte C. F. Peters schließlich doch noch die Rechte an den meisten Strauss-Tondichtungen.

29 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, 11.11.1891, D-Mst, Monacensia, Strauss, Richard A I/53.

Veronika Giglberger
Für Auge und Ohr.
Die Chorbücher der Bayerischen
Staatsbibliothek im Fokus der
Forschung

Ein dreijähriges, durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördertes Projekt an der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) zur Digitalisierung und Online-Katalogisierung der Chorbücher aus ihrem Bestand wurde im Dezember 2015 beendet. Im Anschluss veranstaltete das Haus eine dreitägige internationale musikwissenschaftliche Konferenz. Gemäß dem Motto „Für Auge und Ohr“ wurde bei dieser Gelegenheit mit einem Konzert und einer Ausstellung außer dem Fachpublikum auch ein größerer Interessentenkreis angezogen.

Porträt des Bestandes

Die Chorbuchsammlung der Bayerischen Staatsbibliothek bildet mit ihren rund 170 Handschriften einen Bestand von Weltrang. Der Großteil der Werke stammt aus dem 16. und 17. Jahrhundert und wird vor allem durch das Repertoire der Münchner Hofkapellmeister und Hofkomponisten der Epoche geprägt. Die prominentesten Namen sind dabei Ludwig Senfl und Orlando di Lasso. Ebenso beinhalten die Chorbücher aber auch zeitgenössische Abschriften einer Vielzahl weiterer bedeutender Renaissancekomponisten wie Josquin Desprez, Cipriano de Rore oder Heinrich Isaac (Abb. 1). Teil des Bestandes sind überdies wertvolle Fragmente mit mehrstimmiger Musik, die bis in die Notre-Dame-Epoche zurückreichen. Die zeitlich letzten Exemplare der Sammlung wurden noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts angefertigt und markieren damit zugleich einen Schlusspunkt der Ära dieser speziellen Handschriftengattung. Das Repertoire der Chorbücher setzt sich mit Ausnahme weniger weltlicher Motetten oder Liedsätze überwiegend aus geistlichen Kompositi-

onen zusammen und spiegelt dabei die Entwicklungsgeschichte der mehrstimmigen Kirchenmusik über einen Zeitraum von nahezu einem halben Jahrtausend in München und Europa wider. Der umfangreichste Teil der Sammlung stammt aus dem Musikarchiv der Münchner Hofkapelle, die ihren größten Glanz zweifelsohne mit dem Wirken Orlando di Lassos erreichte. Vor allem die Jahre, in denen Lasso das Amt des Hofkapellmeisters innehatte – von 1563 bis zu seinem Tod 1594 – sind durch die Fülle an Abschriften seiner Werke in den Chorbüchern bestens dokumentiert. Die geschichtlich letzten Zeugnisse der Chorbuchtradition stellen die Kodizes aus der Zeit des Münchner Hofkapellmeisters Giuseppe Antonio Bernabei zu Beginn des 18. Jahrhunderts dar. Den zweiten Teil der Sammlung bildet eine Reihe von Kodizes, die vormals im Besitz bayerischer Klöster, Kirchen und Stifte waren und vor allem im Zuge der Säkularisation Anfang des 19. Jahrhunderts in die Bayerische Staatsbibliothek kamen. Die kleinste, aber zugleich prominenteste Gruppe bilden die Chorbücher aus dem Privatbesitz der Wittelsbacher Herzöge. Diese Handschriften wurden als prachtvoll gestaltete Geschenke den bayerischen Fürsten überreicht oder von diesen selbst initiiert. Spitzenstücke der Sammlung sind die von Albrecht V. in Auftrag gegebenen Chorbücher mit den Bußpsalmen Orlando di Lassos (Mus.ms. A) und mit Motetten von Cipriano de Rore (Mus.ms. B), die von Hans Mieliich illuminiert wurden. Sie zählen mit ihrem aufwendigen Bildprogramm zu den größten Bilderzyklen der deutschen Buchmalerei.

DFG-Projekt

Ausgangspunkt für das Digitalisierungsprojekt/1/ war die stark gestiegene Nutzeranfrage zur Einsicht in die Chorbücher. Durch die digitalen Kopien haben Forschende und Interessierte inzwischen die Möglichkeit, die Chorbücher online einzusehen. Dies erleichtert nicht nur die wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlung, ebenso stellt

das Angebot einen fundamentalen Beitrag zum Bestandsschutz dar, da die Originale nur noch zu speziellen Einzelfragen aus dem Magazin entnommen werden müssen. Die Chorbücher wurden mit einer Auflösung von 400 dpi gescannt und können neben einem kostenfreien PDF-Download auch als hochauflösende TIFF-Dateien nachbestellt werden. Im Vorfeld wurden alle Chorbuchhandschriften durch das Institut für Bestandserhaltung und Restaurierung (IBR) der Bayerischen Staatsbibliothek eingehend auf ihren Erhaltungszustand untersucht und bei Bedarf restauriert. Ebenso wurde der Digitalisierungsprozess durch Restauratorinnen des IBR begleitet, um ein Höchstmaß an konservatorischer Sorgfalt bei der Bearbeitung der zum Teil hochfragilen Manuskripte zu gewährleisten. Durch eine Konversion der gedruckten Katalogdaten (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1) sind die Chorbücher nun auch über etablierte Datenbanken wie den OPACplus der Bayerischen Staatsbibliothek und das Repertoire International des Sources Musicales (RISM-OPAC)

online recherchierbar. Ein in der BSB produzierter Kurzfilm porträtiert das „Chorbuchprojekt“ (www.youtube.com/watch?v=WK_07z4wGik).

Internationale Chorbuchtagung in der BSB

„Für Auge und Ohr. Die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek“ war der Titel der internationalen Tagung, die die BSB vom 17. bis 19. März 2016 im Lesesaal Musik, Karten und Bilder zum Abschluss des Projektes veranstaltete (www.chorbuch2016.de). Kooperationspartner waren das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität, das Institut für Musikwissenschaft der Universität Augsburg, die Bayerische Akademie der Wissenschaften und die Bayerische Verwaltung der Schlösser, Gärten und Seen. Angesichts des breiten Interesses seitens der Forschung und einer zunehmend transdisziplinären Ausrichtung der wissenschaftlichen Bearbeitung der Chorbücher, konnte die Tagung am Standort der



1: Josquin des Prez, Beginn der Missa de Beata Maria virgine im Chorbuch Mus.ms. 560 (Ausschnitt)

Originale, der BSB, einen Rahmen bieten, um neue Perspektiven auf den Forschungsgegenstand zu diskutieren und neue Thesen zu kommunizieren. Diese Möglichkeit wurde mit lebhaftem Interesse wahrgenommen. Neben den vortragenden Teilnehmern fand sich im Lesesaal Musik, Karten und Bilder der BSB an allen drei Tagen ein breites Fachpublikum ein, das die Expertenrunde durch Diskussionsbeiträge ergänzte. Mit der Wahl des – den meisten Teilnehmern von Forschungsaufenthalten bekannten – Lesesaals als Tagungsort konnte der enge Konnex zur Bibliothek als Bewahrerin der Quellen und Forum für die Forschung sichtbar werden (Abb. 2).

Schwerpunkte des wissenschaftlichen Programms

Am *ersten Konferenztage* standen die Chorbücher der Bayerischen Staatsbibliothek als Sammlung im Mittelpunkt. Das Eröffnungsreferat des wissenschaftlichen Leiters der Tagung, Christian Leitmeir (Oxford), widmete sich dem „Profil der Sammlung im historischen Wandel“. Weitere Vorträge thematisierten die Funktionalität, die praktische Verwendung, die physische Gestalt und den repräsentativen Charakter sowohl der Gebrauchshandschriften als auch der Prachtkodizes. Eine international besetzte interdisziplinäre Arbeitsgruppe stellte das Forschungsprojekt zum weltberühmten Bußpsalmen-Kodex, dem Spitzenstück des Münchner Bestandes, vor. Aufführungspraktische Fragestellungen wurden im Referat „Singen von Chorbuch: Koordination, Akustik, Erleben“ und in zwei weiteren Beiträgen zu „Wendestellen“ diskutiert. Der Bericht von drei Wissenschaftlern aus dem Institut für Bestandserhaltung und Restaurierung brachte die Kunsttechnologie und detailliert dargestellte Materialkunde in das vorwiegend musikwissenschaftliche Auditorium und wurde, ebenso wie der Vortrag zum Chorbuchprojekt „Digitalisierung als Bestandssicherung und Instrument der Forschung“,



2: Begrüßung durch den Generaldirektor Dr. Klaus Ceynowa
Foto: Bayerische Staatsbibliothek/Irmi Gessner

mit sehr großem Interesse aufgenommen. In diesem Themenkomplex kamen für die Bibliothek und ihre Nutzer gleichermaßen zentrale Aspekte zur Sprache, wie die Restriktionen in der Benutzung der Originale, das Spektrum der Möglichkeiten, das die Digitalisate der Forschung bieten, und wo diese Möglichkeiten enden. Die bis auf Molekular-Ebene gewährten Einblicke in physikalische und chemische Reaktionen, die Veränderungen in Papier und Pergament bzw. der Schreibstoffe oder Malschichten der Chorbücher bewirken, machten die Notwendigkeit der Maßnahmen zum Bestandsschutz in neuer Schärfe deutlich.

Der *zweite Konferenztage* widmete sich in Detailstudien einzelnen Chorbüchern des Münchner Bestandes bzw. einzelnen Werken in der Münchner Überlieferung. Er mündete in eine Festveranstaltung in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und in das Konzert in der Allerheiligen-Hofkirche der Münchner Residenz.

Die Sammlung und Verbreitung des Repertoires, vor allem in Münchner und bayerischen Kirchen und Klöstern, und die Verortung der Münchner Chorbücher im Kontext vergleichbarer Sammlungen, vorwiegend an den Höfen zu Augsburg und Stuttgart bzw. zwischen Schule und Kirche in deutschen Städten, waren die Themen des *dritten Konferenztages*./2/



3: Konzert am 18. März 2016 in der Allerheiligen Hofkirche der Münchner Residenz, Brabant Ensemble

Foto: Bayerische Staatsbibliothek/Irmi Gessner

In der Folge der Tagung wurden der BSB bereits zum jetzigen Zeitpunkt neue internationale Kooperationen angetragen, etwa die Kooperation mit dem Projekt des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) der Universität Wien „Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich“ und die Kooperation mit dem Projekt des FWF und der Universität Salzburg „Music Printing in German speaking Lands: From the 1470s to the mid-16th century“.

Chorbuch-Ausstellung

Neben dem wissenschaftlichen Programm war im Flurbereich vor dem Lesesaal Musik, Karten und Bilder eine Chorbuch-Schau mit Faksimiles und Multimedia-Angeboten aufgebaut. Diese Präsentation war den Bibliotheksbesuchern vom 17. März bis 13. Mai 2016 zugänglich. Sie ist als virtuelle Ausstellung online erschienen, wo sie weiterhin betrachtet werden kann.^{/3/} Darüber hinaus war exklusiv für die drei Veranstaltungstage eine Schatzkammer-Ausstellung mit sieben für

den Bestand repräsentativen Originalen realisiert worden. Darunter befanden sich auch sehr prominente Spitzenstücke der Sammlung.

Konzert in der Allerheiligen-Hofkirche

Teil des Tagungsprogramms und zugleich sein musikalischer Höhepunkt war ein öffentliches Konzert am 18. März in der Allerheiligen-Hofkirche der Münchner Residenz, das mit dem Brabant Ensemble unter der Leitung von Stephen Rice Motetten und Mess-Sätze für Auge und Ohr erfahrbar machte. Die im Konzert aufgeführten Werke, ausschließlich Renaissancemusik aus Münchner Quellen, waren zum Teil unmittelbar Gegenstand der in der Konferenz vorgetragenen Forschungen und konnten hier das wissenschaftliche Programm glanzvoll ergänzen. Als Eröffnungs- und Abschluss-Stücke waren Motetten von Cipriano de Rore gewählt worden, die im kurz zuvor erstmals publizierten Prachtkodex „Mus.ms. B“ mit spektakulärer Buchmalerei ausgestattet sind.^{/4/} Außerdem wurde der sechste Bußpsalm von Orlando

di Lasso aus dem weltberühmten Mieliich-Kodex „Mus.ms. A“ aufgeführt. Auf dem Programm standen ferner die fünf Sätze des Messordinariums, und diese jeweils aus verschiedenen Messen sowie von unterschiedlichen Komponisten. Simultan zu der erklingenden Musik wurden großformatige Videoprojektionen aus dem reichen Bildschmuck der Chorbücher gezeigt (Abb. 3). Das bis auf den letzten Platz ausverkaufte Konzert wurde vom Bayerischen Rundfunk aufgezeichnet, Schirmherr war SKH Herzog Franz von Bayern. Großzügige Zuwendungen der Freunde und Förderer der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Freunde der Musikwissenschaft München, des Instituts für Musikwissenschaft der Ludwig Maximilians-Universität und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ermöglichten mithilfe der Kooperation der Bayerischen Schlösser- und Seenverwaltung die opulente Gesamtausstattung dieses Abends.

- 1 Bernhard Lutz, Musikgeschichte im Spiegel von Liturgie und Herrschergunst, in: Forum Musikbibliothek 34 (2013), H. 3.
- 2 Tagungsprogramm siehe: www.chorbuch2016.de/tagung/
- 3 <https://chorbuch-ausstellung.bsb-muenchen.de/>
- 4 Der „Rore-Kodex“ Mus.ms. B konnte im Jahr 2015 mit sehr großzügiger Förderung der Ernst von Siemens Kunststiftung

Messe in der Theatinerkirche

Der feierliche Abschluss der Konferenz war die heilige Messe zum Palmsonntag am 20. März in der Theatinerkirche Sankt Kajetan. Die prominente, gegenüber der Residenz gelegene Theatinerkirche hatte als letzte Hofkirche der bayerischen Könige gedient und war auch zeitweise ein Aufbewahrungsort der Musikalien der Hofkapelle. Unter der Leitung von P. Robert Mehlhart OP war in der Messe eigens für die Chorbuchtagung zusammengestellte Musik aus den Münchner Chorbüchern, zum Teil erstmals aus diesen Quellen für diese Aufführung spartiert, am ihr ursprünglich zgedachten liturgischen Ort zu hören./5/

Veronika Giglberger ist Mitarbeiterin der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek.

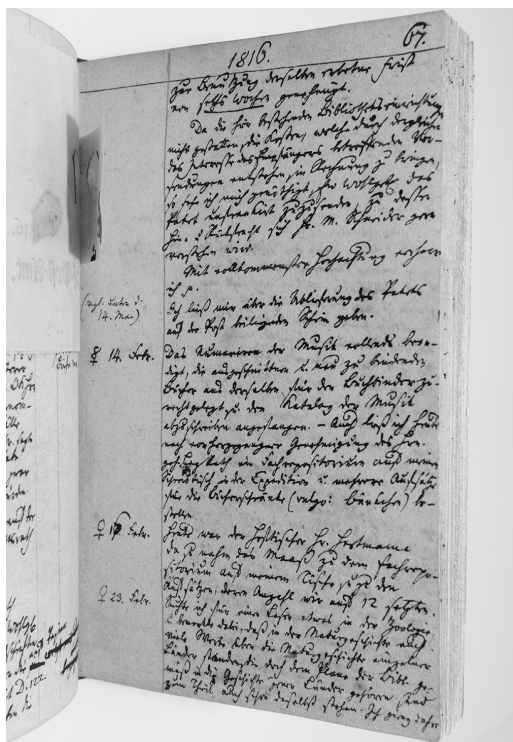
- restauriert und digitalisiert werden. Dieser Schatz der herzoglichen „Musica reservata“ wurde mit der online-Bereitstellung durch die Bayerische Staatsbibliothek erstmals veröffentlicht, siehe www.youtube.com/watch?v=9AXLflvMaHo
- 5 www.chorbuch2016.de/messe/

Barbara Wiermann Vom „Numeriren der Musik“. Die Musikabteilung der SLUB Dresden feiert ihr 200-jähriges Bestehen

Als Friedrich Adolf Ebert am 14. Februar 1816 in seinem Tagebuch vermerkte: „Das Numeriren der Musik vollends beendet, die ausgeschnittenen u. neu zu bindenden Bücher aus derselben für den Buchbinder zurecht gelegt, u. den Katalog der Musik abzuschreiben angefangen“./1/ zeigte er den Abschluss eines dreiwöchigen Projektes an, das als Grundstein für die heutige Musikabteilung der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) bezeichnet werden kann. Das systematische Erfassen und Aufstellen der Musikbestände der Königlichen öffentlichen

Bibliothek in einer eigenen „Abtheilung“ geschah zwar im Kontext einer generellen Revision aller Bestände, wurde aber doch hoch priorisiert, „da dieses Fach noch nie ordentlich organisiert gewesen ist“. Als Dokument dieses zunächst unscheinbaren Vorgangs ist bis heute der im Tagebuch erwähnte Katalog überliefert (D-DI, Bibl.-Arch. II Ea 444). Über den Verwaltungsakt hinaus zeugt er von einem damals neuen Verständnis der Musik(geschichte), wie es auch in der sich gerade erst entwickelnden Fachdisziplin reflektiert wurde, und ist damit Teil eines Diskurses weit über „bibliographische Grillen“ hinaus.

Der von Ebert dokumentierte Anfangsbestand der Musikabteilung umfasst circa 350 Bücher und 100 Musikalien, wobei viel Ungebundenes nicht berücksichtigt wurde. Die zusammengetragenen



Das Tagebuch Friedrich Adolf Eberts mit dem Eintrag vom 14. Februar 1816

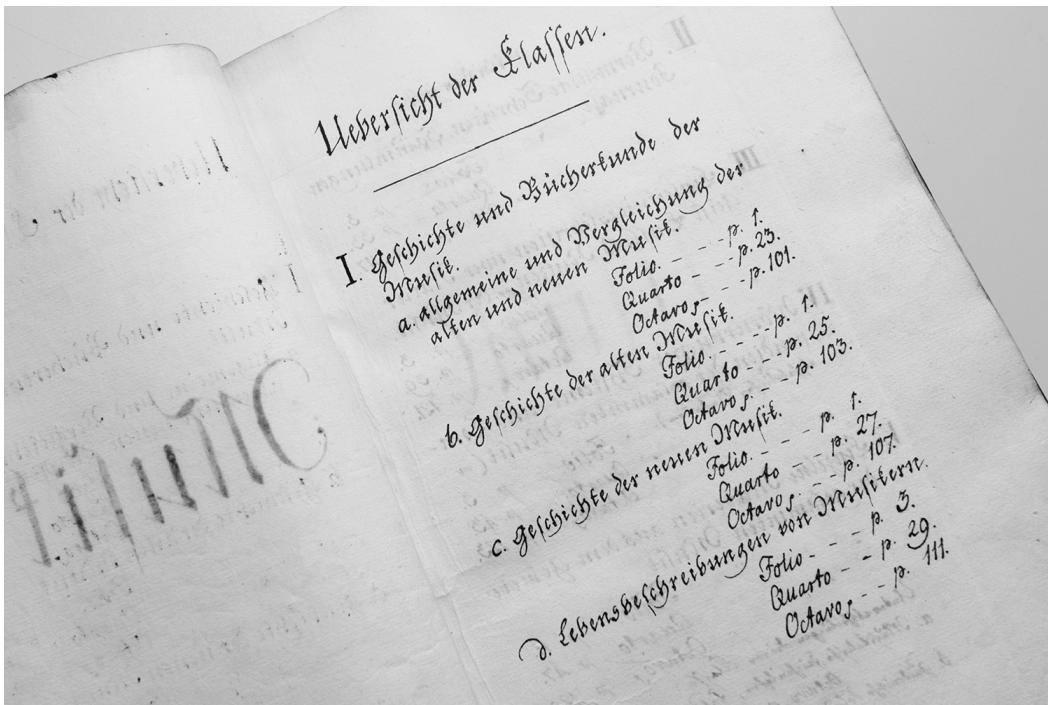
Materialien stammten aus unterschiedlichsten Rubriken, von der Theologie über die Germanistik und Geschichte bis hin zur Mathematik und Mechanik, welche die ursprüngliche Verortung der Musik und musikalischer Angelegenheiten im wissenschaftlichen Fächerkanon spiegeln. Unter den Musikdrucken und -handschriften finden sich weniger Materialien des Musizierens als Dokumente aus Repräsentationskontexten. Unter ihnen lassen sich Dedikationsexemplare an unterschiedliche Mitglieder der Herrscherfamilie nachweisen. Zu den Zimelien gehören unter anderem Johann Nauwachs *Erster Theil deutscher Villanellen* (1627) mit handschriftlicher Widmung zur Hochzeit von Sophie Eleonore von Sachsen, Tochter Johann Georgs I., mit Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt. Ebenso liegen hier z. B. Schmuckausgaben der bei Breitkopf mit neuem Typenverfahren ge-

druckten Werke der Kurfürstin Maria Antonia vor, die Musik nicht nur förderte, sondern selbst komponierend aktiv war. Die Materialien zeugen in erster Linie von den Verbindungen des sächsischen Herrscherhauses und seinem musikalischen Renommee.

Die in Eberts Katalog aufgeführten Bücher bilden eine repräsentative Sammlung musiktheoretischer Texte aus dem 16. bis frühen 19. Jahrhundert, die in den Folgejahren stetig ergänzt wurde. Offen ist, aus welcher Motivation die Texte von den Mitgliedern der wettinischen Familie zusammengetragen worden waren und ob hin und wieder die Liebe zur Musik durch ein theoretisches Interesse flankiert wurde.

So bemerkenswert die Gründung der Musikabteilung vor 200 Jahren auch gewesen sein mag, war sie in der Stadt natürlich nicht die einzige Anlaufstelle für Musikinteressierte. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bestand als zweite musikbibliothekarische Einrichtung die als Gebrauchsbibliothek angelegte Königliche Privatmusikaliensammlung. In ihr wurden seit jeher die praktisch genutzten Notenbestände der musikinteressierten, oft selbst musizierenden Mitglieder der Herrscherfamilie aufbewahrt. Den Aussagen des langjährigen Kustos Moritz Fürstenau zufolge war die Königliche Privatmusikaliensammlung keine geschlossene Institution, sondern erlaubte „Benutzung des Publikums unter den gewöhnlichen Vorsichtsmaßregeln“. Wie aktiv die Königliche Privatmusikaliensammlung spätestens im 19. Jahrhundert wirklich als Bibliothek agierte, zeigen Briefwechsel mit zahlreichen renommierten Musikwissenschaftlern sowie den Schwester-Abteilungen aus Berlin, München und Wien, in denen es sowohl um Musikalienleihen als auch um Bestellungen von Kopien zur rückwärtigen Bestandsergänzung ging.

In der Gewissheit, dass das Musikleben nach dem Tode Beethovens dem allmählichen Niedergang entgegenschritt, setzte sich Moritz Fürstenau bereits früh dafür ein, die Musikproduktionen vergangener Jahrhunderte für künftige Generatio-



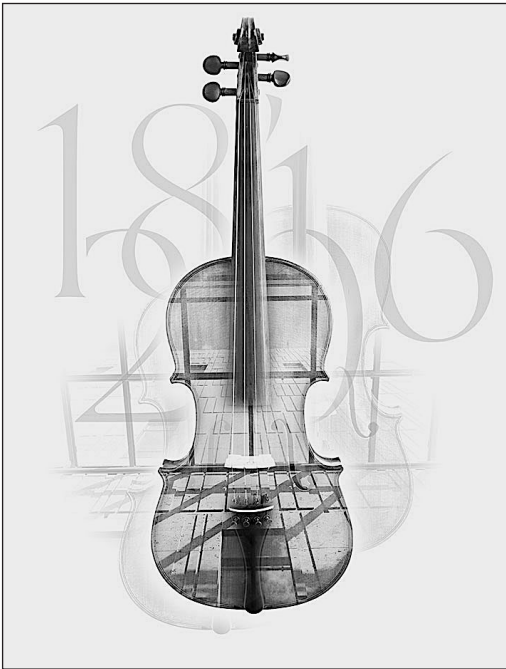
Erster Katalog der Musikbestände der Königlichen Öffentlichen Bibliothek Dresden, erstellt von Friedrich Adolf Ebert

nen zu retten. Als Kenner aller musikbibliothekarischen Einrichtungen Dresdens verfolgte er das Ziel eines zentralen Musikarchivs, das die Musikabteilung der Königlichen Öffentlichen Bibliothek (KÖB) und die Privatmusikaliensammlung, aber auch die Sammlung der katholischen Hofkirchenmusik vereinen sollte. In mehreren Schritten wurde Fürstenaus Vision Realität: 1896 konnten die Privatmusikalien in die Öffentliche Bibliothek integriert werden, denen sich 1908 die Kirchenmusikalien anschlossen.

Dem Interesse des Bewahrens und Sicherns folgte auch eine Initiative des Königlich Sächsischen Ministeriums für Kultus und öffentlichen Unterricht, auf dessen Veranlassung zwischen 1890 und 1899 verschiedene sächsische Kantoreisammlungen, so aus Pirna, Löbau, Schneeberg etc., als Deposita in die Königliche Öffentliche Bibliothek gelangten, durch die auch die evangelische

Kirchenmusik einen angemessenen Platz in der Abteilung gewann.

Diese systematischen Bestandserweiterungen der Musikabteilung der KÖB im 19. und frühen 20. Jahrhundert formen bis heute das Profil der Musikabteilung aus lebendiger Musikpraxis, historischem Interesse, Forschung und dem Bedürfnis nach Archivierung und Langzeitverfügbarkeit. Zwar brachte das 20. Jahrhundert mit dem Zweiten Weltkrieg einschneidende Verluste, aber in den folgenden Jahrzehnten auch zahlreiche Entwicklungsmöglichkeiten. Ein letztes Mal konnten mit dem Notenaltbestand der Dresdner Staatsoper Musikalien des höfischen Musizierens übernommen werden. Nachdem 1935 noch im Japanischen Palais, dem Vorkriegsstandort der Bibliothek, ein erster Vortragsraum für Einspiel- und Aufnahmemöglichkeiten von Schallplatten geschaffen worden war und die ersten Audioaufnahmen den



Logo des Jubiläumsjahrs

Bestand ergänzten, wurde ab 1960 systematisch eine Phonotheke aufgebaut. Ab 1964 widmete sich die Musikabteilung verstärkt der Dokumentation der zeitgenössischen Musikproduktion, woraus das Archiv der Komponisten der DDR entstand. Im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhundert konnte sich die Musikabteilung intensiv der Digitalisierung widmen, wodurch es gelang, gerade die ursprünglichen höfischen Sammlungen weltweit sichtbar zu machen (<http://hofmusik.slub-dresden.de/>).

Im Jahr 2016 wird das 200-jährige Jubiläum der Musikabteilung mit einer Reihe von Veranstaltungen gefeiert. Den Auftakt bildete im Januar

eine dreitägige Konferenz „Sammeln, Musizieren, Forschen“, die sich der Geschichte des bibliothekarischen Sammelns von Musik und insbesondere den Dresdner höfischen Beständen widmete.^[2] Den Höhepunkt des Jubiläumsjahres bildete im Juni das im Rahmen der Dresdner „Langen Nacht der Wissenschaft“ gefeierte Geburtstagsfest mit zahlreichen Aktivitäten, wie Führungen im Tonstudio, Schallplatten-Digitalisierung, öffentlicher Schellackplatten-Produktion, höfischem Tanz, bunten Ständen und Live-Musik. Neben verschiedenen Konzerten mit Musik des 17. und 18. Jahrhunderts folgt am 2. November 2016 ein Gesprächskonzert mit Werken von Komponisten der DDR, das in Zusammenarbeit mit dem Ensemble „El perro andaluz“ und Studierenden der Hochschule für Musik Dresden gestaltet wird. Mit einer Ausstellung „800 Jahre Kreuzchor? Fragen an die älteste Musikinstitution Dresdens“ (29. September 2016 bis 22. Februar 2017) greift die Musikabteilung schließlich den Geburtstag eines zentralen Dresdner Chores auf, um sich über die eigenen Bestände in aktuelle relevante stadt- und musikgeschichtliche Diskurse einzubringen.

„200 Jahre Musikabteilung“ – seit 1816 haben Bibliotheken sich erheblich gewandelt. Die SLUB nimmt das Jubiläumsjahr zum Anlass, ihre Musikabteilung als lebendigen Ort zu präsentieren, der vom Austausch mit Musikliebhabern, Musikern und Forschenden profitiert. Wir freuen uns, wenn Sie mit uns feiern.

Barbara Wiermann ist Leiterin der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

1 Friedrich Adolf Ebert: Diarium über meine Arbeiten auf der Akademischen Bibliothek zu Leipzig und der Königlichen Bibliothek zu Dresden 1813–1822, Dresden 1990, S. 67; oder Bibl.-Arch. Ia 3d, fol. 67.

2 Vgl. Forum Musikbibliothek 37 (2016), H. 2, S. 22–27.

Unter den Pinien des Parco della Musica. Eindrücke von der IAML-Tagung 2016 in Rom

Bei wolkenlosem Himmel und Temperaturen von weit über 30° C fand auf Einladung von IAML Italia vom 3. bis zum 8. Juli 2016 in Rom die 65. Jahrestagung der International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres statt.

Teilnehmer

Rund 350 Musikbibliothekare und -archivare aus 36 Ländern hatten sich auf die sprichwörtlichen Wege gemacht, die bekanntlich alle dorthin führen. Die stärkste Ländergruppe stellten, wie zu erwarten, die italienischen Kollegen mit genau 100 Anmeldungen (davon allein 42 aus Rom), gefolgt von der US-Ländergruppe mit 43 Anmeldungen. An dritter Stelle lag die deutsche Ländergruppe mit 23 Anmeldungen. Von allen Konferenzteilnehmern kamen nur 15 aus öffentlichen Musikbibliotheken.

Tagungsort

Gastgebende Institution war die Accademia Nazionale di Santa Cecilia, eine der ältesten und ruhmreichsten Musikinstitutionen – nicht nur Italiens. 1585 von Papst Sixtus V. als örtliche Musikervereinigung gegründet, hat sie sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer renommierten Konzert- und Ausbildungsstätte mit eigenem Chor und eigenem Symphonieorchester entwickelt. Das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – es hatte einst Respighis Klassiker *I Pini di Roma* aus der Taufe gehoben – zählt zu den Ensembles von internationalem Rang. Seit 2005 residiert die Akademie unweit der Via Flaminia im Auditorium Parco della Musica, einem von Pinien umsäumten Gebäudekomplex, errichtet nach Plänen des italienischen Stararchitekten Renzo Piano. Mit drei

kuppelartig überdachten Konzertsälen, die sich im Halbkreis um ein Amphitheater gruppieren und durch ein umlaufendes Foyer miteinander verbunden sind, mit Probe- und Ausstellungsräumen, Bibliothek und Instrumentenmuseum, einem gut sortierten Buch- und Musikladen und nicht zuletzt zwei Bistros waren die Rahmenbedingungen für die Tagung nahezu perfekt. Schade nur, dass durch das architektonisch interessante Bauwerk keine Führung angeboten wurde.

Opening Ceremony und Opening Session

Mit einem kontrastreichen Programm, bestehend aus Werken Beethovens und Borodins, stimmte das „JuniOrchestra“ der Accademia Nazionale di Santa Cecilia auf die Tagung ein. Jeder Teilnehmer erhielt bei der Registrierung ein Namensschild an rotem Bande, eine „Auszeichnung“, auf die das Sicherheitspersonal vor den Veranstaltungsräumen zumindest vormittags großen Wert legte (nachmittags nahm man es kurioserweise nicht mehr so genau).

Die Opening Session 2016 war die erste Eröffnung in der Geschichte der IAML-Tagungen, die als Livestream übertragen wurde (bei www.youtube.com unter „IAML 2016“ zu finden). Traditionell sind die Inhalte der Opening Session dem Musikleben der jeweiligen Tagungsstadt vorbehalten, und so hieß die Headline des Vormittags „Music in Roma. Broadcasting, Performing, Archiving“. Der Chefdirigent des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Sir Antonio Pappano, ließ es sich nicht nehmen, uns per Video willkommen zu heißen. (Wer den Maestro und sein Orchester live erleben wollte, hatte am Freitag in einer Probe die Gelegenheit dazu.) Es folgte ein Überblick von Annalisa Bini über die Geschichte und die Sammlungen des Hauses, das neben einer umfangreichen Multimedia-Bibliothek mit über 120.000 Bänden und mehreren Archiven seit 2008 auch das Musikinstrumentenmuseum MUSA unterhält. Die kostbaren Instrumente werden in besonderen

Fällen sogar ausgeliehen, z. B. für Konzerte mit alter Musik. Noch drei weitere Musikinstitutionen stellten sich vor: das Archiv des italienischen Rundfunks RAI Teche, der päpstliche Sängerkorps Cappella Musicale Pontificia Sistina und das Istituto Centrale per i Beni sonori e audiovisuali. Die Namen ihrer Repräsentanten klangen allein schon wie Musik: Ammirati, Palombella, Pistacchi.

Aus dem Tagungsprogramm

Wer die Wahl hat, hat die Qual. Rund 105 Vorträge, 30 Treffen und Sitzungen verschiedener Arbeitsgruppen, die zweiteilige Mitgliederversammlung, Poster-Sessions und eine begleitende Ausstellung (Musikverlage und Datenbankanbieter) widmeten sich der Vielfalt musikbibliothekarischer Themen. Für mich als Vertreterin einer Stadtbibliothek bestimmte zunächst das Programm der Public Libraries Branch die Auswahl.

Public Libraries Branch

Die Vorträge waren äußerst kurzweilig. John Valk von der Bibliothek Rotterdam zeigte erstaunliche Möglichkeiten auf, wie Bibliotheksbestände durch Einsatz von Musik-Apps auf dem iPad oder Smartphone genutzt werden können (<http://bit.ly/2auHxbZ>). Mit gespendeten und katalogisierten (!) Ukulelen steigert Carolyn Dow von den Lincoln City Libraries in Nebraska die Ausleihzahlen; um gerissene Saiten kümmert sich ehrenamtlich die Lincoln Ukulele Group.

Wer kennt sie nicht, die Gassenhauer „O sole mio“ oder „Funiculi, Funiculà“? Mit seltenen Filmausschnitten und Bildmaterial aus der Collezione Ettore de Mura und dem Archivio Storico della Canzone Napolitana wurde uns ihr Siegeszug um die Welt vorgeführt. Den Vogel schoss die ungarische Kollegin Marianna Zsoldos von der Bibliothek Bródy Sándor in Eger ab, die ihr Hobby, den Besuch von Rockkonzerten, mit ihrer Arbeit verbindet. Auf ihrem Bibliotheksblog, der sich großer Beliebtheit erfreut, veröffentlicht sie Selfies von ihren Treffen mit Rockstars und Bands. So gewinnt sie nicht nur

neue Bibliothekskunden, sondern auch Musiker für Signierstunden und Auftritte in der Bibliothek (<http://www.slideshare.net/hangtarnok>).

Das Arbeitstreffen der Public Libraries Branch hätte man fast in deutscher Sprache abhalten können, denn von 9 anwesenden Teilnehmern kamen allein fünf aus Deutschland. Thema war unter anderem die Entwicklung, die nicht nur hierzulande zu beobachten ist: die Reduzierung, wenn nicht gar Aufkündigung von musikbibliothekarischen Angeboten und Dienstleistungen in öffentlichen Bibliotheken. Neue Konzepte wie jenes der Hamburger Bücherhallen – von dem man noch nicht sagen kann, ob es letzten Endes aufgeht – gibt es kaum. An einer Diskussion um die Zukunft der öffentlichen Musikbibliotheken in der Working Session 2017 in Riga führt kein Weg vorbei.

Persönliche Highlights aus den Vorträgen

Wie es gelingen kann, den Abwärtstrend aus sinkenden Ausleih- und Benutzerzahlen zu stoppen und sogar umzukehren, skizzierte Jörg Müller von der Bibliothek der Hochschule Luzern in seinem spannenden Vortrag „Beyond boundaries“. Voraussetzung ist ein Gespür für die Wünsche der „Stakeholders“, gepaart mit der Bereitschaft, neue Wege zu denken und diese auch umzusetzen. So tritt die Bibliothek selbst als Lehrende in Sachen Informationskompetenz auf; Studenten, Lehrer und Wissenschaftler wiederum werden in die Planung des Bibliotheksneubaus und in andere Bibliotheksprojekte eingebunden. Spontan kam der Wunsch auf, eine der nächsten IAML-Tagungen doch bitte in Luzern auszurichten (www.iaml.info/sites/default/files/pdf/muller_iaml_roma_20160707d.pdf). Armin Brinzing von der Bibliotheca Mozartiana berichtete über die fortschreitende Digitalisierung der historischen Bestände: Ein Blick auf das Portal lässt schon jetzt das Herz des Mozartinteressierten höher schlagen. Nicht einfach zu lösen ist die Aufgabe, digitale Quellen verschiedener Bibliothekssysteme und Datenbanken zu koordinieren und in einer Online-Präsentation zusammenzuführen (<http://digibib.mozarteum.at/>).



Auditorium Parco della Musica, Rom

Foto: Stefan Domes, Dresden

IAML Advocacy Committee

Unter Vorsitz von Anna Pensaert (Cambridge University Library) diskutierte eine kleine, aber feine Runde über die Aufgaben des Advocacy Committees. Mit der Übersetzung des Begriffs in die drei IAML-Sprachen ging die Schwierigkeit jedoch schon los. Weiß im englischen Sprachraum jeder, was damit gemeint ist, gibt es im Deutschen keine wirklich griffige Formulierung. Eine skurrile Übersetzung lieferten die Franzosen mit „Comité de défense“.

IAML Membership Database

Sie haben die Visitenkarten von Kollegen verlegt? Kein Problem mehr mit der neuen Mitglieder-Datenbank. Sie ist über die IAML-Website zu erreichen und bietet neben der Kollegensuche den elektronischen Zugriff auf die Zeitschrift „Fontes“ (doch Achtung: Das Abonnement der E-Version bedeutet gleichzeitig die Abbestellung der Printausgabe!). Institutionelle Mitglieder, die noch nicht über ein IAML-Konto verfügen, können sich an Treasurer Thomas Kalk wenden (treasurer@iaml.info).

Aus der Mitgliederversammlung

- Stellvertretend für die amtierende Präsidentin Barbara Dobbs Mackenzie, die leider nicht zur Tagung kommen konnte, übernahm President-elect Stanislaw Hrabia souverän den Vorsitz.
- Die Vorschläge zur Neustrukturierung von IAML, erarbeitet vom Ad Hoc Committee unter Barbara Wiermann und John H. Roberts, wurden endgültig verabschiedet. Die Professional Branches und Subject Commissions heißen nun Institutional Sections und Subject Sections. Alle Gruppen sind gehalten, kurze Aufgabenbeschreibungen zu formulieren („Terms of Reference“) sowie eigene Seiten auf der IAML-Website zu erstellen.
- Vice-President Anthony Gordon stellte das neue IAML-Logo vor. Der Schriftzug ist – eine kleine Revolution – nur noch englischsprachig; auf die Akronyme AIBM und IVMB wurde zugunsten eines klaren Designs verzichtet. Der Entwurf der Grafikerin Anja Waldmann aus Weimar hatte sich unter mehreren Vorschlägen durchgesetzt.

- Als neue IAML-Ländergruppe wurde Griechenland begrüßt.
- Ein Thema, das wenige Tage zuvor Europa erschüttert hatte, warf seinen Schatten bis in die Mitgliederversammlung: der Brexit. In einem bewegenden Statement stellte sich Anna Wright vom Royal Northern College of Music, Manchester, die Frage, wie es mit der gemeinsamen National Branch von UK & Ireland nun weitergeht.

D-A-CH-Lunch

Vom Präsidenten der Schweizerischen Vereinigung Jörg Müller kam die charmante Idee, eine Mittagspause für ein deutsch-österreichisch-schweizerisches Gipfeltreffen zu nutzen. Die chaotisch organisierte Essensausgabe im Bistro des Auditoriums

tat dem angeregten Austausch über IAML-Logos, Ländergruppennamen und andere Themen keinen Abbruch, und die Beteiligten waren sich einig, dass der sogenannte D-A-CH-Lunch demnächst in Riga eine Fortsetzung erfahren sollte.

Rahmenprogramm und Farewell Dinner

Im wörtlichen wie im übertragenen Sinne einzigartige Ein- und Ausblicke bot das kulturelle Rahmenprogramm. Am Dienstagabend ging es zum Konzert in die Kirche Santa Maria dell'Anima nahe der Piazza Navona. Der prächtig ausgestattete Renaissancebau ist die Kirche der deutschsprachigen katholischen Gemeinde Roms, und so wurden wir nicht nur auf Italienisch, sondern auch auf Deutsch begrüßt. Das Männerensemble SeicentoNovecento sang unter dem Motto „La Scala del



Working Session Public Libraries Branch
Foto: Marianna Zsoldos, Eger

Cielo" die Messe *Ut Re Mi Fa Sol La* von Palestrina, doch hätte sie manchem Zuhörer ohne Begleitung durch ein Glockenspiel (!) vielleicht noch besser gefallen.

Für die Exkursionen am Mittwochnachmittag waren gutes Schuhwerk und Sonnenschutz angesagt. In glühender Hitze ging es zu Fuß wahlweise durch das mittelalterliche oder barocke Rom, zu den Schauplätzen der Oper *Tosca*, in die Filmarchive der Cinecittà oder zu anderen sehenswürdigen Stätten. Ich hatte mich für die Führung durch die Villa Medici und die Bibliotheca Hertziana entschieden. Der Aufstieg von der Spanischen Treppe zum Monte Pincio wurde mit einem fantastischen Weitblick belohnt. Eben noch mittendrin in der lauten, umtriebigen Stadt, fanden wir uns im Garten der Villa Medici unversehens in einer Oase der Ruhe und Meditation wieder, klanglich untermalt nur vom Gesang der Zikaden. Die Villa, erbaut im 16. Jahrhundert auf den antiken Überresten der Villa des Lukullus und benannt nach einem Kardinal aus der Familie der Medici, ist heute der Sitz der Académie de France, eines Studienzentrums der Académie des Beaux-Arts in Paris. Nach nur wenigen Gehminuten war die Bibliotheca Hertziana erreicht, die

sich über vier nebeneinanderliegende Gebäude erstreckt. Ein eindrucksvolles Fotomotiv bot das Gartenportal des Palazzo Zuccari in Form eines Monsters mit aufgerissenem Rachen. Der Renaissancepalast war das erste Domizil der Bibliothek. Der angrenzende Neubau beherbergt mittlerweile den Hauptteil des Bestandes, der 300.000 Bücher und mehr als 800.000 Bildträger zur italienischen Kunstgeschichte umfasst. 1913 durch eine Stiftung der deutschen Mäzenin und Kunstsammlerin Henriette Hertz begründet, gehört diese einmalige kunsthistorische Bibliothek heute der Max-Planck-Gesellschaft.

Krönender Abschluss der Tagung war einmal mehr das Farewell Dinner, dieses Jahr auf der Dachterrasse des Hotels „Forum“. Die Genüsse der italienischen Küche, verbunden mit einer grandiosen Aussicht auf die Ruinen des antiken Rom sorgten für einen stimmungsvollen Ausklang. Ein faszinierendes Schauspiel boten in der warmen Sommernacht obendrein die Möwen der Stadt: Angeleuchtet von den Illuminationen in den Kaiserforen des Augustus und des Nerva kreisten sie wie Sterne am Himmel. „E lucevan le stelle ...“

Verena Funtenberger

Frühjahrstagung der AG Musikhochschulbibliotheken an der Hochschule für Musik Würzburg

Bereits zum dreißigsten Mal trafen sich im April die Vertreter der Musikhochschulbibliotheken zu ihrer Frühjahrstagung, diesmal in der wunderbaren Stadt Würzburg. Dieses Jahr hatte Barbara Konrad, Leiterin der Bibliothek, vom 8. bis 9. April an die Hochschule für Musik eingeladen. Mit 28 Teilnehmern aus 21 Musikhochschulen erfreute sich das Treffen wieder großer Beliebtheit. Der Freitagnachmittag begann mit einer Führung durch die drei Standorte der Musikhochschule, die sich, jeweils wenige Gehminuten voneinander entfernt, in der Innenstadt von Würzburg befinden. Treffpunkt

war das Hauptgebäude in der Bibrastraße, von wo aus wir über die Residenz zur Hofstallstraße spazierten. Dort ist neben der Verwaltung ein großer Konzertsaal und ein Kammermusiksaal untergebracht. Im neu renovierten Gebäude am Residenzplatz – mit herrlicher Aussicht auf das von Balthasar Neumann erbaute Würzburger Schloss – konnten wir die Unterrichtsräume der Elementaren Musikpädagogik, des Jazz und der Schlagzeugklasse besichtigen, bevor es wieder zurück an den Standort Bibrastraße ging. Unter der fachkundigen Führung des Bühnenmeisters Andreas Herold hatten wir Gelegenheit, hinter die Kulissen des kleinen hauseigenen Theaters mit seinen 234 Sitzplätzen zu blicken. Das gemütliche Beisammensein am Abend galt nicht nur dem Erfahrungsaustausch, sondern war auch Feierstunde zum dreißigjährigen



Bibliothek der Hochschule für Musik Würzburg

Foto: Marc Weisser

Bestehen der Frühjahrstagung. Einen Überblick über die dreißig Zusammenkünfte und die Entwicklung der Tagungen insgesamt vermittelte Petra Wagenknecht mit Bildern, Dokumenten und persönlichen Erfahrungen in ihrem spannenden Vortrag am nächsten Vormittag. (Ein ausführlicher Bericht von Petra Wagenknecht findet sich unter dem Titel „30 Jahre Zwischen- bzw. Frühjahrstreffen der AG-Musikhochschulbibliotheken – ein kleiner persönlicher Rückblick“ in der Ausgabe 2/2016 von Forum Musikbibliothek.)

Unter der Leitung und Moderation der beiden AG-Sprecher Katharina Hofmann (Weimar) und Markus Ecker (Köln) kamen am Samstag wichtige aktuelle Themen zur Sprache. Claudia Niebel von der Musikhochschule Stuttgart regte in ihrem Vortrag „Paradigmenwechsel in Musikhochschulbibliotheken“ die Erarbeitung eines gemeinsamen Positionspapiers an, um der notwendigen Neuausrichtung des Profils der Hochschulbibliotheken und dem veränderten Nutzungsverhalten Rechnung zu tragen. Der Vorschlag, eine gemeinsame Zukunftswerkstatt durchzuführen, um sich über Inhalte und Ausrichtung klar zu werden, stieß auf allgemeine Zustimmung. Das „Netzwerk Musik-

hochschulen für Qualitätsmanagement und Lehrentwicklung“ war Thema des Vortrages von Sarah Affeld, Mitarbeiterin des Projekts in Würzburg. Ihr Vorschlag für eine verstärkte Zusammenarbeit mit den Bibliotheken der Musikhochschulen sowie der damit verbundenen Weiterentwicklung des Fortbildungsangebotes stieß auf offene Ohren. Am Ende des Vormittags informierten sich die Teilnehmer gegenseitig über aktuelle Entwicklungen und Veränderungen in ihren Musikhochschulbibliotheken.

Nach dem gemeinsamen Mittagessen tauschten wir uns über die Anwendung von RDA in den einzelnen Bibliotheksverbänden aus und berichteten über den Stand der Umsetzung in den einzelnen Verbänden und Bibliotheken. Während neue Titelaufnahmen überall ausschließlich nach RDA katalogisiert werden, ist die Behandlung von RAK-Titelaufnahmen zur Weiterverwendung in den Verbänden unterschiedlich geregelt. Durchaus kontrovers diskutiert wurde die Katalogisierung von Aufführungsmaterial, da die lokalen Gegebenheiten zur Aufbewahrung und Katalogisierung des Stimmmaterials sehr unterschiedlich sind. Bedarf besteht an formatspezifischen Schulungsunterlagen für Musik in den einzelnen Verbänden in Verbindung mit guten Beispielsammlungen, an der zeitnahen Anpassung dieser Unterlagen an Regelwerksänderungen und an der schnellen Weitergabe von Änderungen, die die Musikalien betreffen. Markus Ecker von der Musikhochschule Köln berichtete von der Einführung eines Approval-Planes, während Katharina Hofmann aus Weimar über ihren Etat für E-Books sprach. Diskutiert wurde auch über eine bundesweite Konsortiallizenz, um das interessante (derzeit noch zu teure) Angebot der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker in den Musikhochschulbibliotheken anzubieten.

Mit einer Führung von Barbara Konrad durch die Räume der Musikhochschulbibliothek schloss am Samstagabend die rundum gelungene Tagung, die wir auf der alten Mainbrücke unter der beleuchteten Festung Marienberg mit einem Gläschen Wein ausklingen ließen.

Marc Weisser

Nachruf auf Markus Müller-Benedict



Recherchiert man den Namen Müller-Benedict in Bibliothekskatalogen oder der GND, wird klar: Den Mitgliedern dieser Familie scheint das Schreiben und Archivieren in die Wiege gelegt worden zu sein. Dass Markus Müller-Benedicts Berufsweg ihn in eine Bibliothek führte, verwundert daher auf den ersten Blick nicht. Er suchte sich dazu noch eine der Schönen Künste – die Musik – aus, und traf damit offensichtlich genau die richtige Berufswahl. Müller-Benedict begann seine berufliche Laufbahn nach dem Studium zunächst in der Hamburger Musikbibliothek und wechselte 1984 in die Musikbibliothek der Stadtbüchereien Düsseldorf. Jutta Scholl, seine damalige Chefin, erinnert sich: „Er war ein knorriger Typ. Er hatte viel Ahnung und sagte, was er wollte. Das fand ich erfrischend und prima.“ Und er konnte anpacken. Musste der Bestand umgeräumt oder ein Umzug organisiert werden, konnte man sicher sein, dass die Planung mit Müller-Benedict perfekt lief. Kisten selbst zu schleppen war für ihn wahrscheinlich eine willkommene sportliche Betätigung, die er sich gerne zumutete – als Ausgleich für die theoretische Arbeit, die er sonst leistet?

Mit Kurt Dorf Müller gemeinsam publizierte er – „einer der markantesten Köpfe der öffentlichen Musikbibliotheken“ – 1997 das Buch *Musik in Bibliotheken*, das in einer Rezension als ein auf lange Zeit gültiges Standardwerk bezeichnet wurde. Er fasste dort zusammen, was Musikbibliotheken leisten, welche Rolle sie in der bibliothekarischen Welt spielen und wie dem Bibliotheksnutzer dies zugänglich gemacht werden kann. Insbesondere die Systematik des Bestandsaufbaus war immer schon „sein“ Thema, wie Jutta Scholl sagt. So war es eine logische Folge, dass er an der Überarbeitung der Systematik des Musikschrifttums und der Musikalien für öffentliche Musikbibliotheken (SMM) mitwirkte und wesentliche Impulse gab. Bis heute wird diese Ausgabe der SMM in vielen Musikbibliotheken eingesetzt. Auch einige Bände der *Lehrbriefe Musik* für das musikbibliothekarische Zusatzstudium an der damaligen FH Stuttgart tragen seine Handschrift.

Nach einer Beschäftigung im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg leitete Markus Müller-Benedict seit Juni 1992 die Musikbibliothek der Hamburger Öffentlichen Bücherhallen. Dorthin führte mich 1993 für 6 Monate mein beruflicher Weg. Ich erinnere mich, dass zwei große Projekte anstanden – die Erneuerung der Regalbeschriftung in der Bibliothek und die Einführung der EDV. Ich saß also ab und zu in Müller-Benedicts Büro, um mit ihm den Fortschritt der Projekte zu besprechen und seine manchmal provokanten Fragen zu kontern. Wir kannten uns von einem Seminar, das er an der Hamburger Fachhochschule zum Thema Musikbibliotheken gehalten hatte. Auch dort hatte er mit seiner Leidenschaft für den Beruf des Musikbibliothekars begeistert.

Später begegneten wir uns hauptsächlich auf den AIBM-Jahrestagungen. Mit seinen kritischen und manchmal auch zynischen Kommentaren sorgte er immer wieder für Denkanstöße. Die Veränderung der Strukturen in den öffentlichen Musikbibliotheken begleitete er sehr kritisch. Oft hörte man seine Enttäuschung darüber heraus, dass die Qualität der Musikbibliotheken und deren Besonderheiten von zentralen Direktionen nicht ausreichend berücksichtigt würden. Müller-Benedict engagierte sich: für seine Kolleginnen und Kollegen, für seine Musikbibliothek und für die Nutzer. Es kam vor, dass er äußerst dringend benötigte Noten aus der Bibliothek zum Hamburger Hauptbahnhof brachte, um sie einem Musiker in der kurzen Umsteigezeit zwischen zwei Zügen persönlich zu übergeben.

In seiner Freizeit ging Markus Müller-Benedict am liebsten in die Berge zum Wandern. Möglichst jedes Jahr wurde eine längere Tour gemacht, und seine private Wanderkartensammlung wies zumindest für den Alpenraum kaum Lücken auf. Man konnte mit ihm aber auch wunderbar durch das Hamburger Umland streifen oder Rad fahren. Oft kehrte man von einem Ausflug mit Markus mit einem – von Neugier und Wissensdurst geprägten – umfangreichen Fragenkatalog zu Pflanzen, Tieren oder historischen Gegebenheiten zurück, der dann bei nächster Gelegenheit besprochen wurde. Und nebenbei hatte man sich noch über das Universum und den ganzen Rest (und auch über die Arbeit in Musikbibliotheken) ausgetauscht.

Konzert- oder Opernbesuche waren die zweite große Leidenschaft, der sich Markus Müller-Benedict in seiner freien Zeit widmete. Er sagte einmal, dass ihm das Zuhören und Einfühlen in die Musik viel mehr Genuss bereite, als sie selbst zu machen, und er versuchte, sich diesen Genuss so oft wie möglich zu verschaffen.

Leider verhinderte seine schwere Erkrankung die von ihm lange Zeit erhoffte Rückkehr in die Bibliothek oder in eine andere Beschäftigung. Am 25. Januar 2016 ist Markus Müller-Benedict 59-jährig in Hamburg gestorben.

Kirstin Blös

Publikationen von Markus Müller-Benedict:

Auskunftsmittel im Fachgebiet Musik: Terminologie, Typologie, Bibliographie, 2., vollst. neu bearb. Aufl., Berlin 1999 (Lehrbriefe Musik; Bd. 3 = Teil 6/DBI-Materialien 192)

1. Aufl. 1988 vom selben Autor u. d. T.: *Nachschlagewerke im Fachgebiet Musik* (Lehrbriefe Musik; Bd. 3 = Teil 6/DBI-Materialien 75)

Musik in Bibliotheken: Materialien, Sammlungstypen, musikbibliothekarische Praxis, Wiesbaden 1997 (Elemente des Buch- und Bibliothekswesens 15) [mit Kurt Dorf Müller]

Technologischer Anschluß geschafft! Hamburger Musikbibliothek jetzt mit EDV, in: *Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland* 14 (1993), H. 1, S. 28–32

Musikbibliothekarische Berufslehre, Berlin 1991 (Lehrbriefe Musik; Bd. 5 = Teil 8 / DBI-Materialien 100)

Systematiken für öffentliche Musikbibliotheken, 3., vollst. überarb. Aufl., Berlin 1991 [mit Rita Friedrich und Jutta Scholl]

Musikgeschichte, Berlin, 1991 (Lehrbriefe Musik; Bd. 4 = Teil 7 / DBI-Materialien 99) [mit Barbara Delcker-Wirth u.a.]

Ulrich Taschow neuer Leiter des Deutschen Musikarchivs der Deutschen Nationalbibliothek



Foto: avox media

Dr. Ulrich Taschow übernahm am 14. Juni 2016 die Stelle des Leiters des Deutschen Musikarchivs der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig. Er folgt damit Michael Fernau, der das DMA über fünfeinhalb Jahre erfolgreich leitete.

Ulrich Taschow schloss das Studium der systematischen/historischen Musikwissenschaft und Germanistik 2001 ab mit seiner transdisziplinären Promotion *Nicole Oresme und der Frühling der Moderne* (Musikwissenschaft, Medienwissenschaft, Wissenschaftsgeschichte, Psychologie, Philosophie), in der er die essenzielle Modellfunktion der Musik für die Etablierung der modernen empirisch-quantifizierenden Wissenschaften (13.–19. Jahrhundert) aufzeigte.

Taschow studierte und promovierte bei Prof. Dr. Hans-Peter Reinecke, der als Leiter der Kommission „Rundfunk und Schallplatte“ die Grundlagen für die Deutsche Musikphonotheke (Vorläufer des Deutschen Musikarchivs) legte und als Direktor des Staatlichen Instituts für Musikforschung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin wesentliche Akzente für die strategische Verankerung der Musik in all ihren Erscheinungsformen in Wissenschaft, Musikwirtschaft, Archivwesen und Gesellschaft setzte. Diesem multidimensionalen Ansatz fühlt sich auch Taschow in seiner Arbeit verpflichtet.

Nach seiner Promotion qualifizierte sich der Musikwissenschaftler in den Bereichen Betriebswirtschaft, Marketing, IT, Verlagswesen und Archivwesen und ist seitdem als Geschäftsführer, Marketing-Direktor, Verleger, Projekt-Manager und Unternehmensberater im wissenschaftlichen Bereich von Universität und Akademie sowie im privatwirtschaftlichen Bereich im In- und Ausland tätig. Ulrich Taschow konzipierte und verantwortete zahlreiche Projekte im Bereich der digitalen Erschließung, Dokumentation, Entwicklung und Vermarktung wissenschaftlicher Sammlungen, arbeitete im Bereich Musik- und Kulturmanagement-/marketing und besitzt umfangreiche Erfahrungen im Aufbau und der Entwicklung kommerzieller Unternehmen und kultureller Einrichtungen.

In einer Zeit des sich rasant wandelnden Musikmarktes und seiner immer stärkeren Verlagerung ins Internet, bei dem die Arbeit klassischer Musikverlage, Produzenten, Werk- und Publikationsformen durch neue Formen der Produktion, der Publikation, des Vertriebs und der Nutzung musikalischer Angebote ergänzt und partiell auch ersetzt werden, sieht Taschow eine wesentliche Aufgabe darin, Voraussetzungen und Rahmenbedingungen zur umfassenden Verwirklichung des auf Vollständigkeit zielenden Sammlungs-, Archivierungs- und Bereitstellungsauftrags der DNB als musikalischem Gedächtnis der Nation unter diesen geänderten Bedingungen zu schaffen. Dies beinhaltet u. a. eine Feinjustierung des Sammelbegriffs und der technischen Erfassung unkörperlicher musikalischer Objekte entsprechend den jetzigen und zukünftigen Gegebenheiten des Marktes (Streaming-Angebote, Online-Gesamtausgaben mit Deep-Web-Problem etc.) sowie die konsequente intelligente Automatisierung der Erwerbungs- und Erschließungsprozesse, um dem stetig wachsenden Medienaufkommen gerecht zu werden.

Zur Gewährleistung der Informationstiefe der vielschichtigen Metadaten- und Medienbestände für die Nutzer unter den Vorzeichen einer wachsenden Datenflut und der hohen Effizienzanforderungen einer Massen-Verarbeitung bedarf es dabei einer optimalen Nutzung ergänzender Fremddaten. Doch erst wenn es gelingt, adäquate Voraussetzungen für die Erschließung dieser immensen Flut an Metadaten- und Medienbeständen des DMA in ihrer komplexen Informations-, Bedeutungs- und Beziehungsvielfalt zu schaffen, ist ein wesentlicher Baustein der Zukunftssicherung der Arbeit des Deutschen Musikarchivs als polyvalentem Dienstleister gesetzt: Der konsequente Einsatz intelligenter semantischer Analyse-, Präsentations- und Ergebnisvisualisierungsverfahren wird es dem Nutzer zukünftig ermöglichen, neue komplexe Wissensbestände und Beziehungsnetze zwischen Personen, Werken, Themen, Objekten, Zeiten etc. auf der Basis beliebiger, auch natürlich-sprachiger Suchanfragen in Echtzeit zu identifizieren und zu generieren.

Das DMA als Zentralstelle eines umfassenden musikalischen Nationalgedächtnisses agiert gegenüber den verschiedensten professionellen, semiprofessionellen und privaten Medienlieferanten und Nutzergruppen wie Musikern, Musikproduzenten, Verlegern, Musikliebhabern, Musikwissenschaftlern, Sendern, Musikjournalisten, Redakteuren als Dienstleister. Um diesen teilweise divergierenden Nutzerinteressen bestmöglich Rechnung zu tragen, bedarf es neben technischer Lösungen auch attraktiver Geschäftsmodelle mit den Akteuren des Musikmarktes zum wechselseitigen Nutzen, z. B. in Form von Public-private-Partnerships. Ulrich Taschow begreift die

Herausforderungen der fortschreitenden Demokratisierung der Musik- und Medienwelten und ihrer Fragmentierung musikwirtschaftlicher Geschäftsmodelle als große Chance für die Arbeit des DMA. Für die Marktteilnehmer ergeben sich neue Geschäftsfelder und für das DMA differenziertere Dienstleistungsmöglichkeiten, mit denen das DMA seine Attraktivität für einen großen Nutzerkreis nachhaltig steigern und bis zu einem gewissen Grad auch als Akteur gestaltend am gesellschaftlichen Musikaustausch-Prozess mitwirken kann.

Die innovative strukturell-inhaltliche Integration des DMA nach seinem Umzug 2010 vom Standort Berlin nach Leipzig in die verschiedenen hochentwickelten Bereiche der Deutschen Nationalbibliothek hatte eine erhebliche Stärkung und Erweiterung seiner Kompetenzen und Möglichkeiten zur Folge, sodass das DMA für seine anspruchsvollen Aufgaben auch in der Zukunft bestens gerüstet ist.

Kontakt:

Dr. Ulrich Taschow

Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek

Deutscher Platz 1

04103 Leipzig

u.taschow@dnb.de

Falk Hartwig neuer Leiter der Bibliothek der Hochschule für Musik Nürnberg



Am 1. September 2015 hat Falk Hartwig die Leitung der Bibliothek der Hochschule für Musik Nürnberg (HfM) übernommen und damit die Nachfolge von Angelika Bieberbach (1997–2013) und Barbara Lenk (2013–2015) angetreten.

Die berufliche Kombination von Musik und Bibliothek war nicht Hartwigs erstes Ausbildungsziel. Zunächst wurde er Einzelhandelskaufmann und war im Handel tätig. Nachdem er auf dem zweiten Bildungsweg sein Abitur nachgeholt hatte, absolvierte er an der Humboldt-Universität zu Berlin das Studium der Musikwissenschaft und Bibliothekswissenschaft, welches er 2012 als Magister abschloss. Während der Schulzeit hatte Falk Hartwig einen grundständigen Musikschulabschluss erlangt; über die Jahre kamen einige musikpraktische Erfahrung und ein solides Fundament an theoretischem Wissen hinzu. Berufliche Erfahrungen sammelte Hartwig in der Redaktion Bibliographie des Musikschrifttums und der RILM-Redaktion am Staatlichen Institut für Musikforschung, in der Bibliothek des Ethnologischen Museums Berlin und im Deutschen Musikarchiv. Als Mitarbeiter von Datenmanagement-Dienstleistern arbeitete er für große Bibliotheken in der Retrokatalogisierung. Vor seinem Wechsel nach Nürnberg war er wissenschaftlicher

Mitarbeiter am Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin. Hier leitete er ein Dokumentationsprojekt zur Geschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft anhand der Entwicklung des Berliner Instituts. Dazu wurde überkommenes Schrift- und Archivgut aus dessen Vorgängereinrichtungen kollationiert, katalogisiert und digitalisiert. Eine von Hartwig kuratierte Ausstellung konnte die Projektarbeit zum Abschluss auch einem breiteren Publikum vorstellen.

Nachdem der Lehrbetrieb und die Bibliotheksarbeit an der HfM Nürnberg in den vergangenen Jahren auf Ausweichquartiere angewiesen waren, ist der endgültige Umzug in das von Grund von restaurierte Stammquartier der Hochschule zum Wintersemester 2017/18 nun in greifbare Nähe gerückt. Damit formuliert sich selbstredend eine der aktuellen Hauptaufgaben des neuen Bibliotheksleiters und seines Kollegiums: Die endgültige Einrichtung der Hochschulbibliothek zu planen und herzustellen. Längerfristig hat sich Falk Hartwig eine noch engere Verzahnung der Bibliothek mit dem Lehrbetrieb vorgenommen. So soll der Musikalienbestand revidiert und auf einen den aktuellen Aufführungs- und Editionspraxen entsprechenden Stand gebracht werden. Das gilt umso mehr, als von Musikhochschulabsolventen heute ein recht breites Kompetenzspektrum – von den Spezifika historisch-informierter Aufführungspraxis bis zu denen aktueller Musik – erwartet wird. Des Weiteren soll die Bibliothek dem an der HfM Nürnberg noch recht jungen Bereich des E-Learnings angebunden werden. Außerdem wird für die nicht ganz ferne Zukunft die Einrichtung eines Dokumenten- und Medienservers anvisiert.

Falk Hartwig/Claudia Niebel

Berlin

„Mein Kind muss um sechzehn
Uhr dreißig zu den Hörnern!“
Eindrücke vom Stand
der Berliner Öffentlichen
Musikbibliotheken beim
Musikschultag am 26. Juni 2016

Der eigentliche Auslöser für die hier vorgestellte musikbibliothekari-
sche Marketing-Aktion liegt etwas zurück: Im September 2014 war
im Rahmen der AIBM-Tagung in Nürnberg eine bundesweite Koope-
rationsvereinbarung zwischen der deutschen AIBM-Ländergruppe
und dem Verband deutscher Musikschulen e. V. (VdM) unterschrie-
ben worden. Diese wurde inzwischen mit Leben gefüllt, z. B. durch ein
Gespräch am 20. Januar 2016 zwischen Heinrike Buerke (Hamburger
Öffentliche Bücherhallen), Cortina Wuthe (Musikbibliothek Berlin-
Steglitz) und Matthias Pannes, dem VdM-Bundesgeschäftsführer.
Dabei erfolgte eine Einladung zum Bundeskongress des VdM im Ap-
ril 2016 im niedersächsischen Oldenburg, bei dem Frau Buerke als
AIBM-Vertreterin bereits bestehende Beispiele für eine gute Zusam-
menarbeit zwischen Musikschulen und Musikbibliotheken vorstellte.
Weiterhin fielen bei dem Ersttreffen im Januar die Stichworte „Mu-
sikschultag Berlin Ende Juni“ und „Udo Krzyzynski“ – der Name des
Leiters der Musikschule Fanny Hensel in Berlin-Mitte. Diese Chance
wollten wir nicht verstreichen lassen, und so schrieben wir Krzyzyn-
ski im April gemeinsam an, ich als Moderatorin der AG Öffentlicher
Musikbibliotheken Berlins, Cortina Wuthe als AIBM-Sprecherin der
AG Öffentliche Musikbibliotheken. Krzyzynski antwortete postwen-
dend mit direkten Terminangeboten, sodass wir ihn Mitte Mai im
Rathaus Tiergarten in seinem Büro besuchten.

Die Einladung zum Musikschultag am 26. Juni 2016 wurde erneut
ausgesprochen, spielte in dem Gespräch aber nicht die Hauptrolle.
Vielmehr steht der Kontakt zu den Musikbibliotheken auf der Agenda
der Musikschul-Leitungen, da diese zurzeit mit Lizenzverträgen der
VG-Musikedition befasst sind und angesichts der Gebühren über-
legen, inwieweit es nicht günstiger wäre, die Noten zu kaufen oder

Susanne Hein und der Dirigent
Jobst Liebrecht
Foto: Cortina Wuthe



zu leihen. In Sachen Aufführungsmaterial geraten wir Öffentliche Musikbibliotheken (und sicher nicht nur wir) allerdings schnell an unsere Grenzen. Weil Herr Krzyzynski einige der Angebote des Verbands Öffentlicher Bibliotheken Berlins (VÖBB) offensichtlich nicht kannte, sprach er eine Einladung zur nächsten Sitzung der Berliner Musikschulleitungen am 2. Juni im Rathaus Schmargendorf aus. Dort wurde meine Kurzpräsentation der Angebote der VÖBB-Musikbibliotheken (z. B. der Bezirke Steglitz-Zehlendorf, Charlottenburg-Wilmersdorf, Marzahn-Hellersdorf, Neukölln sowie der Zentral- und Landesbibliothek) interessiert aufgenommen und lebhaft diskutiert. Es war sehr erstaunlich, in welchem unterschiedlichem Maße die Öffentlichen Musikbibliotheken genutzt werden. Manche der Musikschul-Leitungen kamen z. B. mit dem Online-Katalog gut zurecht, manche überhaupt nicht. Vielleicht gibt es ja eine Folgeeinladung, um ein paar Recherchehilfen geben zu können? Das Thema Aufführungsmaterial wurde auch hier mehrfach behandelt.

Der Berliner Musikschultag findet etwa alle drei Jahre im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie statt. An jeweils einem Sonntag im Juni werden zwischen 10.00 und 18.00 Uhr die Foyers und der Saal mit Auftritten verschiedenster Musikgruppen und Ensembles aus den bezirklichen Musikschulen belebt. Es ist für die Organisatoren schwer, eine Auswahl zu treffen, so viele gute Formationen bewerben sich zum Mitmachen. In diesem Jahr präsentierten sich an Ständen im Foyer sämtliche Berliner Musikschulen der Bezirke sowie ausgewählte Institutionen und Verbände, z. B. auch die Landesmusikakademie Berlin. Den Musikbibliotheken war ein Tisch an zentraler Stelle zugesagt worden. Doch wie bewirbt man am besten musikbibliothekarische Angebote? Die Grundausrüstung waren zwei von der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit der Zentral- und Landesbibliothek (ZLB) gezauberte Plakate, eines davon im Acryl-Display als DIN-A-3-Aufsteller mit dem VÖBB-Logo und Hinweisen auf unsere Bestände und Angebote, von Noten bis hin zum Musikstreaming. Ein weiteres Plakat enthielt die Termine der vier noch in diesem Jahr geplanten Bibliothekskonzerte in Steglitz und der ZLB mit dem „Instrument des Jahres: Harfe“. Darüber hinaus verteilten wir sämtliches Material mit Berliner Bibliothekslogos: VÖBB-Musikbibliotheksadressflyer, aktuelle Neuerwerbungslisten einzelner Musikbibliotheken, Postkarten, Kulis, Bleistifte sowie schwarze Euis mit Schuhputzzeug mit dem Logo der Stadtbibliothek Steglitz-Zehlendorf. Letztere waren erstaunlicherweise am schnellsten verteilt. Weiterhin hatte uns die IT-Abteilung der ZLB ein iPad geliehen, mit dem wir die Kataloge und Streamingportale live vor Ort präsentieren konnten.

Unterstützt wurden Cortina Wuthe und ich von Ulrike Frandsen, der Leiterin der Musikbibliothek Steglitz, und einer Auszubildenden der ZLB, sodass wir uns sogar einen Teil der Konzerte anhören konnten, etwa das *Harfenmärchen* für 34 Harfen und Märchenerzähle-

rin oder das Mitsingkonzert mit den „Vokalhelden“ und Mitgliedern der Berliner Philharmoniker. Die Wandelkonzerte im Foyer lieferten ohnehin eine akustische Hintergrundkulisse. Unser Stand wurde zahlreich frequentiert, z. B. von Musikschullehrern und -Leiterinnen, politischen Vertretern, der Popsängerin Judith Holofernes, dem Dirigenten Jobst Liebrecht und dem Komponisten Dieter Schnebel. Besonders viel Zulauf hatten wir allerdings, weil viele Menschen unseren – im unmittelbaren Eingangsbereich des Foyers prominent gelegenen – Stand als ersten Anlaufpunkt für ihre organisatorischen Fragen wahrnahmen. Deshalb statteten wir uns gleich mit einem Stapel Tagesprogrammen aus, die oft einen guten Gesprächsauftritt boten. So konnten wir: „Wo ist denn hier der Kammermusiksaal?“ charmant beantworten. Nur einigen Fragen hektischer Eltern wie: „Mein Kind muss um sechzehn Uhr dreißig zu den Hörnern! Wo ist denn das?“, waren wir nicht gewachsen.

Wir empfanden die Präsenz der Öffentlichen Musikbibliotheken bei dieser Veranstaltung trotz des sonntäglichen Mehraufwands als äußerst gewinnbringend und freuen uns auf weitere derartige Aktionen in der näheren Zukunft!

Susanne Hein

Chemnitz

Verrophon, Glasharfe und das Serviceangebot der UB – eine Ausstellung



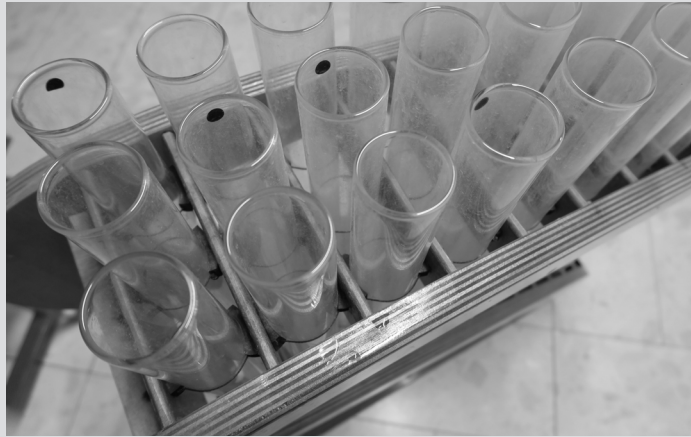
Glasharmonika
Foto: Paulina Zakrzewska

An der Technischen Universität Chemnitz gibt es erstaunlich viele musikbegeisterte Studierende und Mitarbeiter. Sie singen im Universitätschor, spielen im akademischen Orchester Collegium Musicum oder in der TU Big Band. Der Gedanke lag nahe: Über Musik erreichen wir unterschiedliche Zielgruppen innerhalb der Hochschule. So fragten wir im Blog der TU: „Welches Instrument hat Benjamin Franklin erfunden? Was ist ein Wurstfagott? Wie heißt ein Instrument, das an einen großen Reagenzglasständer erinnert?“ Antworten gab es in einer kleinen Fotoausstellung, die im Sommersemester 2016 im Lesesaal der Zentralbibliothek stattfand. Unter dem Titel „Musikwelten entdecken“ wurden ungewöhnliche Details von Musikinstrumenten gezeigt. Gleichzeitig wurde das Spektrum der Serviceangebote der UB Chemnitz präsentiert: In den Ausstellungskommentaren erfuhren die Besucher ganz nebenbei, wie sie in der Bibliothek nach Informationen suchen können – in Datenbanken, durch eine Bestellung über die Fernleihe oder durch technische Recherchen im PatentInformationsZentrum der Universitätsbibliothek.

Zu sehen waren unter anderem Fotos einer Elody-Blockflöte, eines „Wurstfagotts“ und einer historischen Glasharfe sowie ihres modernen Pendant, des Verrophons. Dieses fotografierte ich – in meiner Funktion als neue Leiterin des Bereichs Service der UB – im Vorfeld der Ausstellung im Zusammenhang mit einer Chemnitzer Aufführung von *Lucia di Lammermoor*. Daraus ergab sich eine Kooperation



Die E-Blockflöte Elody
Foto: Paulina Zakrzewska



Verrophon
Foto: Paulina Zakrzewska

mit den Theatern Chemnitz: In einem Matineekonzert am 25. September wurden im Opernhaus Werke für Verrophon und Orchester aufgeführt.

Weitere Fotos entstanden während vergangener AIBM-Tagungen. Sie erfreuten die neugierigen Besucher, wenn sie im Lesesaal die „Musikwelten“ entdecken.

Paulina Zakrzewska

Hamburg

Tagung zum Thema
„Gender, Lexikographie und
Musikgeschichtsschreibung“

Vom 26. bis 29. Mai 2016 fand an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT) eine internationale Tagung zum Thema „Gender, Lexikographie und Musikgeschichtsschreibung“ statt, zu der Wissenschaftler_innen und Musiker_innen aus vielen europäischen Ländern und den USA zusammenfanden. Ziel war es, die Vernetzung der musikbezogenen Genderforschung, den Aufbau eines Kooperationsnetzwerks sowie die Internationalisierung der Plattform MUGI = Musikvermittlung und Genderforschung im Internet weiterzuentwickeln. MUGI besteht aus drei Teilen: einem Online-Lexikon, multimedialen Präsentationen zu verschiedenen Sachthemen und Personen sowie einer Materialsammlung. Die Plattform wird seit 2003 an der HfMT Hamburg unter der Leitung von Beatrix Borchard aufgebaut, das Lexikon enthält mittlerweile über 470 Personeneinträge. Seit 2015 ist Nina Noeske Mitherausgeberin. Die Tagung wurde im Rahmen des Programms „Chancengleichheit / Genderforschung“ vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert.

Nach der Begrüßungsansprache des Präsidenten der HfMT, Elmar Lampson, der den notwendigen Dialog zwischen Kunst und Wissen-

schaft ins Zentrum seiner Überlegungen stellte, und einer Würdigung der guten Vernetzung von Gleichstellungsarbeit und genderbezogener musikwissenschaftlicher Forschung durch Ministerialrätin Christina Hadulla-Kuhlmann vom BMBF führten Beatrix Borchard und Nina Noeske unter dem Titel „Vergangenheit / Gegenwart / Visionen“ in das Grundkonzept der MUGI-Plattform, seine Veränderung im Laufe der Jahre und die geplante Weiterentwicklung ein. Künftig werden lexikalische Artikel, die sich mit männlichen Musikern und ihrer Arbeit unter Gendergesichtspunkten auseinandersetzen, ausgebaut. Dann soll der längst geplante Sachteil in Angriff genommen und schließlich der Bereich der Populärmusik als notwendige Ergänzung aufgebaut werden.

Zwei Vorträge folgten: Annegret Fauser (Chapel Hill/USA) sprach über „Musikgeschichtsschreibung, Lexikographie und Gender im internationalen Vergleich“ mit Fokus auf die stark intersektional orientierten Genderforschungsarbeiten der US-amerikanischen Musikwissenschaft. Thomas Seedorf (Karlsruhe) berichtete über seine Erfahrungen mit „Lexikographie und Gender aus der Sicht der Interpretations- und Aufführungsgeschichtsforschung“ und dem Paradigmenwechsel in der Musikgeschichtsschreibung.

Konzept: Impulsreferate und „Ateliers“

Das Konzept der Tagung war es, auf eine Reihung von weiteren Vorträgen mit anschließender Diskussion zu verzichten. Stattdessen gab es vier kurze Impulsreferate und für die Diskussion je zwei moderierte „Ateliers“ zu unterschiedlichen Schwerpunktthemen, die sich als zentral für die Arbeit an und mit MUGI im Laufe der Jahre herauskristallisiert hatten:

- Impuls 1: „Lexicography after Pandora: Writing Women into the Histories of Western Classical Music“ (Sophie Fuller, London)
- Impuls 2: „Werk und Nicht-Werk: Begrifflichkeit und Nutzbarkeit“ (Annegret Huber Wien)
- Atelier 1: „Lexikographie“ (Moderation: Anke Charton, Wien)
- Atelier 2 „Werk und Nicht-Werk in den neuen Medien“ (Moderation: Barbara Eichner, Oxford)
- Impuls 3: „„Musik als kulturelles Handeln‘ aus ethnologischer Perspektive“ (Britta Sweers, Bern)
- Impuls 4: „Musik in den Anden – eine Männersache?“ (Julio Mendivil, Frankfurt a. M.)
- Atelier 3: „Musik als kulturelles Handeln“ (Moderation: Cornelia Bartsch, Basel)
- Atelier 4: „Genderkonstruktion in der musikethnologischen Forschung“ (Moderation: Florian Heesch, Siegen)

Dieses Konzept ging hervorragend auf, zumal die ebenfalls in dem jeweiligen fachlichen Schwerpunkt ausgewiesenen Diskussionsleiter_innen nicht identisch waren mit den Impulsgeber_innen. Auch die Diskutant_innen waren gezielt eingeladen worden. Zu ihnen gehörten u. a.: Bianca Antolini (Rom), Elizabeth Dobson (Huddersfield), Teresa M. Gialdroni (Rom), Kordula Knaus (Bayreuth), Anna Korotkina (Minsk), Dorothea Redepenning (Heidelberg), Eva Rieger (Vaduz), Stefan Segi (Prag), Nicole Strohmann (Hannover), Ferenc Szabó (Budapest), Claudia Maurer Zenck (Hamburg).

Im Abendprogramm stellte Beatrix Borchard in einem künstlerisch-wissenschaftlichen Salon mit musikalischen Beiträgen und Textlesungen von Studierenden auf der Basis ihrer jüngst erschienenen Biographie die Lebens- und Klangwelt der Sängerin, Komponistin, Sammlerin, Herausgeberin, Bearbeiterin und Musikvermittlerin Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) vor.

Präsentation internationaler Projekte

Am Tag zuvor hatten sich bereits verschiedene internationale Projekte zum Thema Musik und Gender präsentiert:

- Präsentation 1: „Die Archive ‚Komponistinnen in Luxemburg‘ im ‚Cid-Fraen an Gender‘ und ihre begleitenden Musikprojekte“ (Danielle Roster, Luxemburg)
- Präsentation 2: „Das ‚Archiv Frau und Musik‘ in Frankfurt am Main: Services und Projekte, Öffentlichkeitsarbeit und Vernetzung“ (Mary Ellen Kitchens, München)
- Präsentation 3: „Zeitgenössische Partituren und ihre Archivierung: Zur aktuellen Situation in Serbien“ (Snezana Nesic, Hannover)
- Präsentation 4: „Rethinking Genre“ (Susan Wollenberg, Oxford)
- Präsentation 5: „The contemporary state of research on women's musical culture in Poland“ (Magdalena Dziadek, Warsaw)

Nachwuchsforum

In die Tagung war – unter der Leitung von Elisabeth Treydte – ein Nachwuchsforum eingebettet, das sich dem Schwerpunkt Popmusik widmete. Anliegen war und ist es, die bisherige Plattform um den Komplex Popmusik zu erweitern.

Neben einem Vortrag von Sonja Eismann (Journalistin, Missy Magazine), wurden Forschungsarbeiten von Promovierenden präsentiert, die sich mit Fragen der Geschlechterkonstruktionen im Feld populärer Musik beschäftigen. So sprach Nadine Sanitter (Rostock)



Prof. Dr. Nina Noeske, Mitherausgeberin, und Prof. Dr. Beatrix Borchard, Projektleitung und Herausgeberin der MUGI-Plattform

Foto: Lowres

über die Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre Indie und Sarah Schauburger (Detmold/Paderborn) beleuchtete die dominierende Darstellung männlicher „Guitar Heroes“ an der E-Gitarre. Stefan Körner (Hannover) untersuchte in einer genauen Analyse die Kanonisierungsprozesse der heteronormativ und männlich dominierten Jazzgeschichtsschreibung. Im Anschluss folgte der Vortrag von LJ Müller (Berlin) über Begehrenskonstruktionen im Klang von Popsongs, bevor Laura P. Fleischer (Siegen) die fiktiven hegemonialen Männlichkeiten in den Performanzen des franko-kanadischen Country in den Blick nahm.

Round Table

Darüber hinaus diskutierte ein Round Table mit Archivvertreterinnen und Wissenschaftler_innen aus der Schweiz und aus Deutschland die Frage, welche lexikographischen Grundstrukturen notwendig sind, um sowohl lokal als auch international verortete Popmusiken unter den Maximen von Geschlechtersensibilität und allen Facetten von Diversity in einem emanzipativen Sinne darstellen zu können. Im Rahmen der darauf folgenden interdisziplinären Gesprächsrunden und Werkstätten des Forums konnten erste Weichen für die neue Bereich von MUGI gestellt werden: Geplant sind die Schaffung von personen(gruppen)bezogenen Lexikonartikeln, multimedialen Präsentationen zu beispielsweise Bands, Festivals, Konzepten oder Performances und einem Sachteil aus musikwissenschaftlicher und gendertheoretischer Perspektive.

Zum Abschluss der Gesamttagung wurden die Ergebnisse der Arbeitsgruppen wie auch des Nachwuchsforums vorgestellt und Kooperationsmöglichkeiten diskutiert. Vernetzung tut Not, und zwar auf allen Ebenen; das war das Fazit nicht nur der beiden Tagungsleiterinnen in einer abschließenden Betrachtung.

Die Tagung wird bis Ende 2016 auf der MUGI-Plattform multimedial dokumentiert werden.

Beatrix Borchard und Elisabeth Treydte

<http://mugi.hfmt-hamburg.de/>
mugi@hfmt-hamburg.de

Lübeck

Geibelprojekt in der
Stadtbibliothek

Der Dichter Emanuel Geibel wurde in seiner Heimatstadt Lübeck zu seinem 200. Geburtstag während des ganzen Jahres 2015 mit vielfältigen Veranstaltungen gefeiert. Viele Kulturinstitutionen Lübecks hatten sich zusammengeschlossen, um ein attraktives Programm für den leider vollkommen aus dem Blick geratenen Geibel zu erstellen.

Auch die Stadtbibliothek Lübeck (offizieller Name: Bibliothek der Hansestadt Lübeck), die u. a. den Nachlass von Geibel verwahrt, hat sich mit mehreren unterschiedlichen Veranstaltungen an diesem Gedenkjahr beteiligt. Dabei wurde der Schwerpunkt auf seine Textvertonungen gelegt, denn von kaum einem anderen Dichter sind im 19. Jahrhundert mehr Texte vertont worden als von Geibel. In gewohnt guter Zusammenarbeit mit einem Kurs des benachbarten Katharineums, des altherwürdigen Lübecker Gymnasiums, an dem auch Emanuel Geibel Schüler war, wurde im Foyer der Stadtbibliothek eine Ausstellung unter dem Titel „Mehr als ein Lied – Geibelvertonungen“ erarbeitet. Sie wurde vom 2. bis 31. Oktober 2015 gezeigt. Die Schüler hatten unter Anleitung eines engagierten Pädagogen verschiedene Schwerpunktthemen erarbeitet und sich sehr intensiv mit den alten Quellen und Musikalien beschäftigt. Zur Ausstellungseröffnung erklangen einige Geibelvertonungen, gesungen vom Schulchor des Katharineums, u. a. ein – aus einem alten Sammelband der Musikabteilung stammendes – neu ediertes Chorlied und ein von Geibel verfasstes Lübecklied. Anschließend sprachen einige Schüler des Kurses einführende Worte, bevor andere Schüler die Ausstellung unter reger Teilnahme interessierter Lübecker erläuterten. Das Engagement der Schüler wurde durch ein breites Medienecho in der Lübeckischen Presse und durch den Rundfunk belohnt. Sowohl der NDR als auch Deutschlandradio Kultur berichteten in längeren Sendungen über das Projekt.

Im Nachlass Emanuel Geibels finden sich auch Originalbriefe Felix Mendelssohn-Bartholdys, in denen es um das gemeinsame Opernprojekt „Loreley“ geht, an dem die beiden Künstler mehrere Jahre lang arbeiteten. Sie trafen sich mehrfach persönlich und tauschten etliche Briefen aus. Der Briefwechsel gibt Einblick in den spannenden Entstehungsprozess einer Oper, die durch den frühen Tod Mendelssohns leider nicht vollendet wurde. In einer Veranstaltung unter dem Titel „Geibel trifft Mendelssohn – Das Projekt Loreley“ lasen am 12. Oktober 2015 im Scharbauseaal der Stadtbibliothek zwei Schauspieler aus diesem Briefwechsel. Schüler der Lübecker Musikschule der Gemeinnützigen spielten dazu u. a. Sätze aus Mendelssohns Klaviertrio op. 49, aus dem Violinkonzert op. 64 sowie zwei der *Lieder ohne Worte*.

Arndt Schnoor

Lübeck

Klein, aber fein – eine besondere Ausstellung zu einem Konzert in der Musikhochschule

Ton Koopman, weltweit aktiver Dirigent, Organist und Cembalist mit dem Schwerpunkt „Alte Musik“ wurde am 29. Januar 2016 zum Honorarprofessor an die Musikhochschule Lübeck berufen. Seinen Einstand gab er mit einem Konzert, bei dem die Kantate „Geschwind, geschwind, ihr wirbelnden Winde“ BWV 201 von Johann Sebastian Bach und die 2. Sinfonie op. 36 von Ludwig van Beethoven auf dem Programm standen.

Bekanntermaßen ist Ton Koopman ein Liebhaber alter Bücher und Musikalien. So hatte er die Idee, zu dem Konzert eine kleine Begleitausstellung zu zeigen. Themen sollten Beethovens Sinfonie op. 36 sowie „Bach und Lübeck“ sein. Die Exponate stammten aus den Beständen der Stadtbibliothek (Bibliothek der Hansestadt Lübeck) und aus Koopmans Privatbibliothek.

Für den ausgewiesenen Bachkenner und Vorsitzenden der Buxtehudegesellschaft Koopman ist natürlich der Besuch Bachs bei Dieterich Buxtehude in Lübeck immer wieder ein Thema. Die Stadtbibliothek hat dazu einige bedeutende Dokumente, wie den Nekrolog auf Bach mit der Erwähnung der Reise Bachs nach Lübeck oder das Textbuch der „extraordinären Abendmusiken“ des Jahres 1705, an denen Bach teilgenommen hat. Hier sind insbesondere die Hinweise auf die opulente Instrumentalbesetzung mit u. a. 25 Streichern von großem Interesse.

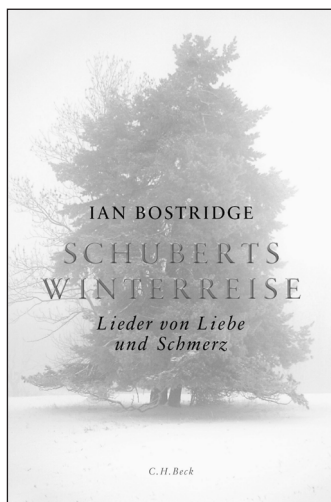
Aus der Bibliothek von Ton Koopman waren u. a. der Text von Picander zu der Kantate BWV 201 und eine Handschrift zu der Lautensuite BWV 997 zu sehen.

Aber auch die Sinfonie op. 36 von Beethoven wurde in der Ausstellung thematisiert, denn in Lübeck wurden die Werke Beethovens schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgeführt. So haben sich etliche Erst- und Frühdrucke seiner Kompositionen, wie auch zur 2. Sinfonie, in der Stadtbibliothek erhalten. Besonders interessant ist die handschriftliche Partitur zu dieser Sinfonie, die vermutlich für die Aufführung in Lübeck hergestellt wurde, da zur Zeit der Aufführung noch keine gedruckte Partitur erschienen war. In der handschriftlichen Partitur findet sich durchgängig eine Generalbassbezeichnung, die ein deutliches Indiz dafür ist, dass bei der Lübecker Erstaufführung ein Generalbassinstrument (Cembalo, Hammerklavier) eingesetzt wurde. Die Sinfonie op. 36 erklang vermutlich am 16. Februar 1805 im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes „zum Besten des Armen-Instituts“ unter Leitung des Marienorganisten Johann Wilhelm Cornelius von Königslöw (1745–1833). Die handschriftliche Partitur kann man auch unter http://digital.stadtbibliothek.luebeck.de/viewer/image/1451472629962/1/LOG_0000/ als Digitalisat der Stadtbibliothek anschauen. Koopman steuerte zu diesem Themenkomplex wichtige musiktheoretische Werke bei, u. a. von Heinichen und Albrechtsberger zum Thema Generalbass. Schon vor dem Konzert hatten die Studenten Gelegenheit, Einblick in die Quellen zu nehmen. Ihr Interesse an diesen „Schätzen“ war groß, zumal Koopman zu allen Exponaten aufschlussreiche Details erzählen konnte. Auch der Andrang an den Vitrinen, die Torsten Senkbeil, Leiter der Musikhochschulbibliothek Lübeck, für die Konzertpause vorbereitet hatte, war erfreulich.

Arndt Schnoor

Ian Bostridge

Schuberts Winterreise.
Lieder von Liebe und
Schmerz. Aus dem
Englischen von Annabel
Zettel.



München: C. H. Beck 2015,
405 S., Abb., Notenbsp., geb.,
29.95 EUR
ISBN: 978-3-406-68248-3

Im Jahre 1985 trat Ian Bostridge erstmals öffentlich mit Schuberts *Winterreise* vor einem kleinen Kreis von Freunden, Lehrern und Kommilitonen am St. John's College Oxford auf. Damals war noch nicht abzusehen, dass der junge Geschichtsstudent einmal eine Karriere als international gefragter Tenor und Liedinterpret einschlagen würde. Erst nach seiner Promotion Anfang der 1990er-Jahre begann Bostridges beispiellose Sängeraufbahn als absoluter Seiteneinsteiger und ohne jegliche musikalische Ausbildung. Schuberts *Winterreise*, so scheint es, stand von Anfang an gewissermaßen im Fokus seines künstlerischen Schaffens. Schon rein statistisch betrachtet hat Bostridge – nach eigener Aussage – Schuberts Liederzyklus öfter aufgeführt als jedes andere Stück seines Repertoires. Rund drei Jahrzehnte „anhaltende Leidenschaft für die *Winterreise*“, wie es der Sänger in seiner Einleitung selbst formuliert, sind in dieses so wunderbar kurzweilig geschriebene Buch eingeflossen, das der Münchner C. H. Beck Verlag in deutscher Übersetzung (englische Originalausgabe: *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*) sowie in einer sehr hochwertig gebundenen Ausgabe herausgebracht hat.

Eines vorweg: Wer etwas über die Musik von Schuberts *Winterreise* erfahren will, sollte zu den einschlägigen musikwissenschaftlichen Publikationen greifen. Bostridges Perspektive auf die 24 Lieder ist eine komplett andere, nämlich eine ganz persönliche Sichtweise fernab strukturanalytischer Exegesen, geprägt von den jahrelangen Erfahrungen als Liedinterpret und von einem enormen Wissensreservoir als promovierter Historiker. Der Sänger möchte sich dem Zyklus, wie er schreibt, „phänomenologisch“ (S. 13) nähern, indem er eben nicht die musikalische Analyse, sondern sowohl die subjektive als auch die kulturell geprägte Erlebniswelt von Künstlern und Zuhörern in den Mittelpunkt stellt. Es geht um die historischen Kontexte, aber auch um die aktuellen Bezugspunkte, um die literarischen, visuellen, psychologischen oder auch politischen Zusammenhänge. Gerade deshalb hebt sich diese Publikation, die sich den tradierten Regeln eines Sachbuches so eigenwillig entzieht, von all den wissenschaftlichen Studien auf eine erfrischend unkonventionelle Art und Weise ab.

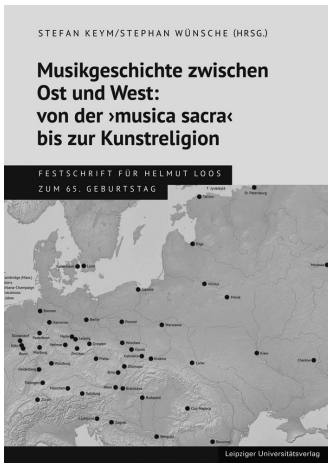
Dennoch wird dem Leser bei der Lektüre einiges an Aufmerksamkeit abverlangt. Die Gliederung des Buches ist zunächst leicht verständlich gestaltet: Nach einer knappen Einleitung wird jedem der 24 Lieder gemäß der zyklischen Abfolge ein eigenes Kapitel gewidmet. Wie eine Art Entree sind jedem Kapitel die Anfangstakte des zu besprechenden Liedes als Notenincipit sowie der komplette Strophenstrophentext vorangestellt. Innerhalb der Kapitel entfaltet Bostridge

ein zuweilen höchst komplexes Beziehungsgeflecht, welches, wiederum kapitelübergreifend, einen roten Faden kaum erkennen lässt. Ausgehend von der Musik, der literarischen Textvorlage oder den politischen wie zeithistorischen Kontexten werden in jedem Kapitel von Bostridge ganz unterschiedliche Themen oder Aspekte aufgegriffen und in ihrem kulturgeschichtlichen Horizont diskutiert. So widmet sich der Autor beispielsweise ausführlich dem (für den Zyklus zentralen) Begriff der Fremde bzw. des Fremdseins (1. Kapitel, „Gute Nacht“), der Einsamkeit (12. Kapitel, „Einsamkeit“) oder der Kulturgeschichte des Weinens (3. Kapitel, „Gefrorne Tränen“). In anderen Kapiteln werden Zusammenhänge zum romantischen Natur-Topos (5. Kapitel, „Der Lindenbaum“), zum globalen Klimawandel (7. Kapitel, „Auf dem Flusse“), zur Metaphysik von Eisblumen (11. Kapitel, „Frühlingstraum“) oder zur Ikonographie der Krähe aus kunsthistorischer Perspektive (15. Kapitel, „Die Krähe“) elaboriert. Daneben werden auch immer wieder biographische Aspekte des Komponisten aufgegriffen, unter anderem die in der Schubert-Forschung oft diskutierte Frage seiner sexuellen Orientierung. Da die Einzelkapitel nicht einer rahmenden narrativen Linie folgen, lassen sie sich durchaus als in sich geschlossene Einheiten lesen, was sich vor allem für eine Lektüre über einen längeren Zeitraum sehr gut eignet. Immerhin sind rund 400 Seiten zu bewältigen, wobei Bostridge den Liedern ganz unterschiedlich viel Raum gibt – dem Lied „Rückblick“ (8. Kapitel) sind nicht einmal zwei ganze Seiten gewidmet.

Mit der ihm eigenen Sprache, die ganz auf wissenschaftliches Fachvokabular verzichtet, gelingt es Bostridge, ein außerordentlich breites Publikum anzusprechen und den Leser in seine ganz persönliche Schubert-Welt mitzunehmen. Am Ende sind es vielleicht gar nicht so sehr die aufgerufenen und mit profunder Wissenskenntnis diskutierten Topoi rund um Schuberts *Winterreise*, sondern die zahlreichen Anekdoten aus dem Alltagsgeschäft eines vielfach preisgekrönten Spitzensängers, die der Lektüre ihren unterhaltenden Charakter verleihen. In dieser Hinsicht hervorzuheben sind auch die vielen, teils farbigen Abbildungen, von den bekannten romantischen Gemälden eines Caspar David Friedrich bis hin zur Standfotografie mit Tippi Hedren aus Alfred Hitchcocks Horrorfilm *Die Vögel*. Bostridge verzichtet in seiner Darstellung auf einen Fußnotenapparat. Die verwendete – überwiegend anglo-amerikanische Forschungsliteratur – wird im Anhang separat nachgewiesen.

Karsten Bujara

**Musikgeschichte
zwischen Ost und West:
von der ‚musica sacra
bis zur Kunstreligion.
Festschrift für
Helmut Loos zum
65. Geburtstag.**
Hrsg. von Stefan Keym und
Stephan Wünsche.



Leipzig: Leipziger Universitäts-
verlag 2015. 782 S., geb., Ill.,
Noten, 64.00 EUR
ISBN 978-3-86583-958-9

Seltsam dünkt zunächst, dass die längst überwunden geglaubte oder gewünschte fragwürdige Sitte, Festschriften für einen verehrten Hochschullehrer spätestens anlässlich von dessen Erreichung des Emeritierungsalters herauszugeben, hier so weitergeführt scheint, als lebten wir noch in den tiefsten Zeiten der Ordinarien-Universität. Mit diesem heutzutage nicht mehr ganz so gebräuchlichen akademischen Buchtypus ließen sich früher ganze Wände von Bibliotheken füllen, und es gibt unter dessen Exemplaren (wie auch unter denen des Typus Doktorarbeit) wenige unverwüstliche Jahrhundertwerke, deren Referenzqualität nachhaltig ist, manchmal allerdings auch zum Nachteil von immer wieder erforderlichen Innovationsschüben innerhalb der Zunft. Gut gemeinte Universitätsreformen, die zu einem zivilen Umgang zwischen Lehrenden und Lernenden führen wollten und deren Opfer nicht nur die Talare als äußeres Würdezeichen sein sollten, sondern zu deren Errungenschaften auch die Einrichtung des Seminarbetriebs als Zeichen einer inneren Enthierarchisierung zählen sollten, blieben immer wieder stecken und alte Autoritätsverhältnisse erlebten fröhliche Urstände.

Nicht so hier, denn trotz des äußerlichen Gewands einer Festschrift mit Tabula gratulatoria verbirgt sich in diesem akademischen Sammelband doch eine etwas andere Geschichte, und dieser Hintergrund sollte dazu führen, dass dieser Band in das Alphabet jener Festschriften von Rang mit hoher Referenzqualität eingegliedert werden kann. Denn die Bedeutung und das Besondere der akademischen Laufbahn von Helmut Loos ist nicht etwa ihr autoritärer Charakter oder die Ausprägung autoritärer innerinstitutioneller Verhältnisse, sondern eher deren Überwindung in den Formen einer fröhlichen und Neuland eröffnenden Wissenschaft. Nicht autoritär, sondern autoritativ und mit Gespür für das historisch Mögliche und Angemessene hat Loos dafür gesorgt, dass spätestens seit dem Beginn der Neunzigerjahre, und zusammenfallend mit der Verlegung seines Arbeitsschwerpunkt aus dem Rheinland nach Chemnitz und Leipzig, eine erst wiederzuentdeckende kulturgeschichtliche Einheit, die Mittel- und Osteuropas, wieder ins musikgeschichtliche Blickfeld geriet. Deren westlichstes Glied war (und ist?) Deutschland, und deren östliche Grenze sollte nicht unbedingt vor Russland gezogen werden (aber das hing und hängt weiterhin auch vom Verhalten Russlands ab, im Moment wollen seine herrschenden Politiker lieber Eurasier als Europäer sein). Dieser Kulturraum wurde nun aber nicht nur, wie früher üblich, von Deutschland aus entdeckt und bearbeitet, sondern Loos' Bestreben war es, die der Bevormundung durch sowjetrussische Doktrinen (einer scheußlichen Karikatur von

Marxismus) entronnenen Musikwissenschaftler aus Osteuropa in den Aufbau eines – wenn auch nicht institutionell abgesicherten, so doch stetigen und arbeitsintensiven – Diskussionszusammenhangs miteinzubeziehen. Dass ihm dies gelungen ist, bezeugen die vielen Beiträge von Wissenschaftlern aus diesen Ländern und die entsprechend herzlichen Dankesworte aus Bukarest und Lemberg, die als Würdigungen diesen Band eröffnen.

Eines der großen Generalthemen, die das wissenschaftliche Wirken von Loos bestimmen, ist denn auch die Musikgeschichte Mittel- und Osteuropas, und es wird in diesem Band durch das letzte, große, 200 Seiten umfassende Kapitel repräsentiert, in dem vorwiegend osteuropäische Forscher zu Wort kommen, die mit zahlreichen Hinweisen und Korrekturen ein lebendiges Bild der über Jahrhunderte währenden Wechselbeziehungen innerhalb dieses Kulturraums geben. Beispielsweise kann Tibor Tallián gegen die in deutschen Lexika sich hartnäckig haltende Behauptung, der Geiger und Komponist Joseph Joachim sei im österreichischen Burgenland geboren und vornehmlich durch das Musikzentrum Wien von früh auf geprägt worden, die ungarischen Wurzeln seines lebenslangen Schaffens aufdecken. Ebenso kann an den Beispielen der Konzertreisen berühmter Virtuosen wie Clara Schumann und Henrik Wieniawski oder des reisenden Wirkens von Dirigenten und Komponisten der künstlerische Austausch innerhalb der mittelöstlichen Regionen Europas veranschaulicht werden. Genauer ist über das Schaffen des schlesischen, auch in Warschau wirkenden Komponisten Joseph Elsner (1769–1854) durch das forschungsgeschichtlich orientierte Porträt von Remigiusz Po piech zu erfahren, in dem Elsner nicht nur als Lehrer Chopins vorgestellt wird, sondern auch als eigenständiger Komponist, u. a. sakraler Werke.

Nicht alle Beiträge von zum Teil sehr engen Weggefährten von Loos sind in markanter Weise bahnbrechend oder wollten es auch nur sein. Viele Autoren begnügen sich mit kleineren gewinnbringenden und erkenntniserweiternden Hinweisen, Ergänzungen und Korrekturen bereits bestehender Einsichten oder verfestigter Legenden. Hier können Spezialisten und Generalisten fündig werden und müssen selbst nach den sie interessierenden Perlen tauchen. Eine Konsultation des fein gegliederten Inhaltsverzeichnisses (einschbar auf der Website des Leipziger Universitätsverlags: www.univerlag-leipzig.de) wird hier manche Tür öffnen. Die drei anderen großen Rubriken des Bandes, die mit Loos' Arbeitsschwerpunkten korrespondieren, sind: an erster Stelle das dominante Gebiet der sakralen Musik. Hier werden aus allen Perioden der mittelöstlichen Musikgeschichte Europas von der Renaissance bis zur Moderne anhand spezieller Fragen zu Komponisten und deren einzelnen Werken

sogar letzte Winkel, blinde Flecken und unterbelichtete Aspekte untersucht. Die Fülle ist überraschend und auch für Nicht-Spezialisten in den jeweiligen Fällen zur Erweiterung des musikgeschichtlichen Horizontes sehr zur Lektüre zu empfehlen. Es reicht von Schütz in Danzig und einem Motettenvergleich von Lassus und Mažulius über Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Draeseke bis zu Weberns Rosegger-Vertonungen, Schönbergs biblischen Dichtungen und Kompositionen in Amerika und Werken von Henryk M. Górecki.

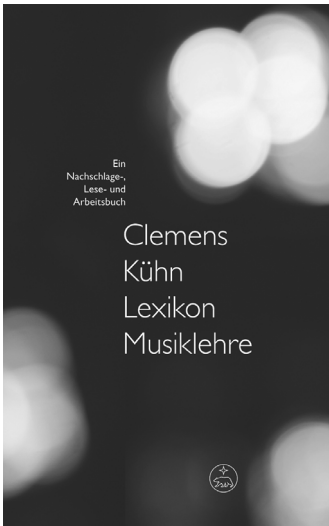
Die 2. Rubrik ist, um es pauschal zu sagen, der Ideologiekritik gewidmet, d. h. der Erläuterung und Kritik aller möglichen und unmöglichen Diskurse, die sich an Musik als Kunstrichtung heften, um sie weltanschaulich zu überhöhen und in nationale oder soziale Verengungen zu treiben. Auch der Gattung Werkanalyse, wie sie von Loos durchaus im traditionellen Sinn gepflegt wird, wird hier eine beachtliche Referenz erwiesen, diesbezügliche Beiträge reichen von Buxtehudes Orgelwerken bis zu Gubaidulinas Klavierkonzert *Intrositus*, wobei Schumanns Werken, wie auch in den anderen Teilen des Bandes, stets eine besondere Aufmerksamkeit zugutekommt. Sogar die problematischen Hirngespinnste einer „digital humanities“ genannten neuen Erscheinung auf dem Markt der Möglichkeiten musikwissenschaftlicher Perspektiven werden quasi als Gong zur letzten Runde unter „Varia“ noch ausgebreitet. Die Leipziger Autorin Charlotte Schubert fragt sich selbst, ob sie sich damit auf dem Weg nach Atlantis, das bekanntlich unterging, befindet. Den Band beschließt ein imposantes Verzeichnis der Schriften von Helmut Loos, das nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ durch Weite der Themenstellungen und Breite der Textsorten besticht.

Peter Sühning

Clemens Kühn

Lexikon Musiklehre. Ein Nachschlage-, Lese- und Arbeitsbuch.

Clemens Kühns *Lexikon Musiklehre* ist eigentlich kein Lexikon. Es erfüllt nicht die Funktion einer komprimierten und neutralen, dafür aber möglichst vollständigen Darstellung musikalischer Begriffe. Wie Kühn gleich auf der ersten Seite klarstellt, ist sein *Lexikon* vielmehr eine *Musiklehre*, die lediglich in der äußeren Form eines Lexikons daherkommt. Der Autor möchte, dass das Buch nicht nur zum Nachschlagen, sondern auch zum Lesen und Arbeiten genutzt wird. Die Texte sind daher weder als knappe Definitionen noch als wissenschaftliche Abhandlungen der behandelten Themenfelder zu sehen, sondern vielmehr als Beschreibung grundlegender musikalischer Zusammenhänge, sortiert nach zentralen Begriffen. Prägend für den Charakter als „Lesebuch“ ist der ureigene, sehr persönliche, kurzweilige und erzählende Sprachstil, der so typisch ist für Kühns



Kassel u. a.: Bärenreiter 2016.
320 S., Broschur, Notenbsp.,
25.70 EUR
ISBN 978-3-7618-2337-8

zahlreiche musiktheoretische Publikationen. Zum „Arbeitsbuch“ wird das *Lexikon Musiklehre* durch sogenannte „Anregungen zum Weiterarbeiten“ (Aufgaben, Musikbeispiele) und Lesehinweise, die es zu vielen Artikeln gibt, und die den Leser zum praktischen Tun bzw. zur inhaltlichen Vertiefung anregen sollen.

Das Buch ist wie ein Lexikon angelegt. Eine Kopfzeile mit dem aktuellen Buchstaben oder Eintrag wäre allerdings hilfreich gewesen, um sich beim Durchblättern schnell orientieren zu können. Die Artikel sind mit vielen – meist kurzen und prägnanten – Notenbeispielen versehen, die stets im Text aufgegriffen und besprochen werden. Außerdem gibt es etliche interessante und lehrreiche Zitate aus wichtigen historischen Schriften und Quellen. Neben dem eigentlichen Lexikon, bestehend aus über 200 Begriffen, findet man 16 „eingeschobene“ ausführliche Lesetexte, die sich grundsätzlichen musiktheoretischen Fragestellungen widmen (z. B. „zur Analyse von Musik“, „Chromatik und Diatonik“ oder „Technik und Ästhetik“) und sich in der Regel auf die jeweiligen vorhergehenden Artikel beziehen. Dank eines eigenen Verzeichnisses der eingeschobenen Texte, können diese leicht aufgespürt werden. Sehr sinnvoll ist auch das Register mit jenen Fachbegriffen, die keinen eigenen Eintrag bekommen haben, aber trotzdem erwähnt werden.

Die allgemeine Musiklehre hat den Ruf einer trockenen und musikfernen Unterweisung, die systematisch alle relevanten Grundlagen der Musik – von der Notenschrift bis zur elementaren Formenlehre – durchexerziert. Kühn knüpft in seinem Lexikon zwar an die Inhalte dieser Lehrtradition an, versucht aber durch den ungewöhnlichen lexikalischen Aufbau und einen starken Bezug auf Musikbeispiele, sein Thema sehr praxisnah und lebendig zu gestalten. Der Anspruch an die Vorkenntnisse der Leser ist allerdings deutlich höher als in typischen allgemeinen Musiklehren. Sie sollten bereits mit der Notenschrift und dem Tonsystem vertraut sein. Die Inhalte der Artikel entstammen zum größten Teil den traditionellen Musiktheorie-Disziplinen Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, ohne natürlich diese Bereiche erschöpfend abzudecken. Es wird vielmehr ein solides Grundwissen der musiktheoretischen Sachverhalte und Fragestellungen vermittelt. Kühn geht es in erster Linie darum, die erläuterten Begriffe als Schlüssel für ein lebendiges und sinnhaftes Musikverständnis und -erlebnis zu nutzen. Jede Zeile des Buches atmet die Idee, dass das Kennenlernen von Fachausdrücken kein Selbstzweck sein darf, sondern die intellektuelle und emotionale Kommunikation mit der Musik ermöglichen und vertiefen soll – egal, ob es um „Akkorde“, den „Lamentobass“, den „Rhythmus“ oder die „Zwölftonmusik“ geht. Wie kein Zweiter versteht es Clemens Kühn, Musik interessant, abwechslungsreich und gleichzeitig verständlich

darzustellen und zu deuten. Gegenüber den verschiedenen aktuellen Strömungen in der Musiktheorie versucht er, weitgehend neutral zu bleiben, wobei seine musiktheoretische „Heimat“ in der Funktions- theorie sowie die traditionelle Abgrenzung zwischen den Fächern Harmonielehre und Kontrapunkt immer wieder durchscheinen.

Das *Lexikon Musiklehre* gleicht einem Spagat: Es versucht, Lexikon, Lese- und Studienbuch in einem zu sein. Es möchte nicht nur erklären, sondern auch problematisieren. Außerdem soll die Musik selbst nicht zu kurz kommen. Auch wenn diese Konzeption utopisch ist, muss man anerkennen, dass dem Autor das Vorhaben über weite Strecken erstaunlich gut gelingt. Die einzelnen Artikel beinhalten wichtige Definitionen und Informationen und thematisieren zumindest ansatzweise die historische Reichweite der jeweiligen Begriffe.

Das Buch richtet sich an interessierte Laien und Musikliebhaber, die allerdings über allerhand Grundkenntnisse und eine profunde Literaturkenntnis verfügen sollten, um es im Selbststudium nutzen zu können. Das Lösen der Aufgaben dürfte für diese Lesergruppe nicht immer machbar sein. In erster Linie denkt Kühn vermutlich an Musikstudenten und besonders an Musiklehrer, denen das *Lexikon Musiklehre* Ideen vermitteln soll, wie sie mit Hilfe von grundlegenden musiktheoretischen Denkweisen und Begriffen sinnerfüllt und gewinnbringend über Musik reden können, ohne in ein unfundiertes „Geschwafel“ oder in selbstverliebte analytische Detailarbeit zu verfallen.

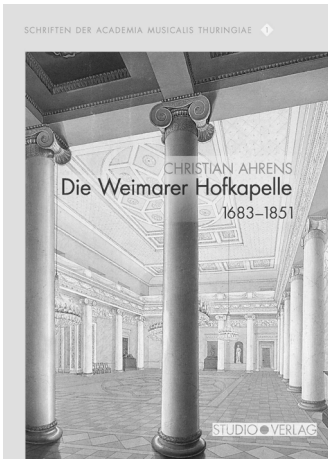
Johannes Kohlmann

Christian Ahrens

Die Weimarer
Hofkapelle 1683–1851.
Personelle Ressourcen
– Organisatorische
Strukturen – Künstlerische
Leistungen.

Die Weimarer Staatskapelle ist heute eines der traditionsreichsten deutschen Orchester. Ihre historische Bedeutung bis ins 19. Jahrhundert erlangte sie allerdings nicht durch Qualität, Virtuosität oder ein bürgerlich-öffentliches Konzertleben wie Großstadtorchester in Frankfurt, Paris, London oder Wien. In der Residenzstadt Weimar mit ihren wenigen tausend Einwohnern lag der künstlerische Schwerpunkt bis ins späte 19. Jahrhundert eher auf der Oper und dem Theater. Dass trotz der Mittelmäßigkeit des damaligen „Hofkapelle“-Ensembles ausgesprochen viele Quellen über seine Organisation und Mitglieder erhalten geblieben sind, ist u. a. der frühen Selbstvermarktungsstrategie Weimars als kulturelle Metropole seit Goethes Ankunft zu verdanken.

Auch aus diesem Grund wurde die Weimarer Hofkapelle bereits zum Gegenstand etlicher Schriften. Christian Ahrens möchte mit seiner akribischen Studie die Aktivitäten der Hofkapelle in das gesamte Weimarer Musikleben vom 17. bis 19. Jahrhundert einbetten.



Sinzig: Studiopunktverlag 2015
 (Schriften der Academia Musica-
 lalis Thuringiae 1). 652 S., geb.,
 68.00 EUR
 ISBN 978-3-89564-166-4
 (Auch als als E-Book erschienen
 zu 29.00 EUR)

Sein Fokus liegt dabei nicht auf den musikästhetischen Leistungen der Hofkapelle und ihrer Rezeption, sondern auf ihrer Institutions- und Sozialgeschichte. Ihm geht es zum einen um die Bedeutung der einzelnen Musikformationen für die Entwicklung einer eigenständigen Orchesterkultur, zum anderen um die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Musiker.

Nicht zuletzt infolge des „Sonderforschungsbereichs 482: Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ (von 1998 bis 2010 gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft) zählt die Weimarer Hof- und Stadtgeschichte zu einem der besterforschten Themen in Deutschland. Dennoch kann Ahrens diesen Forschungen, auch aufgrund seines weiter gesteckten zeitlichen Rahmens und umfangreicher Archivstudien, neue Ergebnisse hinzufügen. Doch kann der Fokuswechsel – weg von der Ästhetik hin zur Alltagsgeschichte eines höfischen Kleinstadtorchesters – den methodischen Ansprüchen der Sozial- und Kulturgeschichte gerecht werden?

In Ahrens' Blick geraten nicht nur die angestellten Hofkapellisten, sondern auch die Stadtmusiker und die von der Musikwissenschaft wenig beachteten Hautboisten-Corps. Ihre soziale, wirtschaftliche und individuelle Situation wird anhand von Rechnungsbüchern, Anstellungsverträgen und Disziplinarfällen in Beziehung gesetzt zu einer Hofkultur, die eher knapp bei Kasse war. Obwohl die Hofkapelle bis ins 19. Jahrhundert auf die Hautboisten und Stadtmusiker angewiesen war, staffelte die Hofverwaltung deren Gehälter. Dies führte nicht selten zu Neid und Konflikten, auf die Regularien oder Disziplinarurteile folgten. Die bisherige Forschung nahm keine derartige deutliche Differenzierung zwischen diesen Berufsgruppen vor. Manche Frage nach der historischen Aufführungssituation (wie etwa der von Bachs Weimarer Kantaten) ließ sich bisher nicht eindeutig beantworten. Ahrens konnte durch seine Recherche herausarbeiten, dass die Hofmusiker in sparsameren Zeiten durch städtische Musiker komplettiert wurden. Viele Musiker beherrschten mehrere Instrumente und changierten zwischen Streichern und Bläsern – und zwar in den städtischen wie höfischen Ensembles.

So untersucht Ahrens nicht nur die Weimarer Hofkapelle, wie der Titel missverständlich formuliert, sondern sämtliche Weimarer Musikerformationen von 1683–1851. Allerdings lässt der Autor seine Leser darüber im Dunkeln, wieso er den Zeitraum von der Neugründung durch die Brüder Wilhelm Ernst und Johann Ernst III., die Herzöge von Sachsen-Weimar, bis zur Suspendierung Hippolyte Chélarde gewählt hat. Das Ende von Liszts Kapellmeisterschaft wäre musikhistorisch sinnvoller gewesen, zumal mit der Uraufführung von Wagners *Lohengrin* (1860) noch eine der wenigen Sternstunden der Weimarer Kapelle hätte erwähnt werden können.

Ein Kapitel widmet sich den Trompetern, die zusammen mit den Paukern im Krieg und bei repräsentativen Anlässen unverzichtbar waren, der Politisierung ihrer Privilegien im sogenannten „Trompeterstreit“ von 1699/1700 und den Schicksalen fußkranker oder gelähmter Trompeter. Ein anderes Kapitel untersucht die Stadtmusiker, die beständig im Streit mit der Hofverwaltung oder ab 1804 mit den Regiments-Hautboisten lagen, den Waldhornisten oder den Hautboisten, die erst 1780–83 in die Hofkapelle aufgenommen wurden.

Die Ausführungen über die Hofkapelle thematisieren den „Kapellstreit“ von 1719 um den autokratischen Herzog Wilhelm Ernst und berichten von Regelwerken, Problemen mit Alkohol oder „Rüpelhaftem Benehmen“, Besoldungs- und Anstellungsverhältnissen, von Schulden und der Hinterbliebenensorge. Ahrens' Interesse an Disziplinarsachen verliert sich allzu häufig in der anekdotischen Aktenparaphrase. So sucht er kaum die Auseinandersetzung mit der kulturgeschichtlichen Frühneuzeitforschung zur Akzeptanz von Gewalt und Alkoholkonsum oder der Funktion eines sozialen Habitus in der ständischen Gesellschaft. Wie ändert sich etwa die soziale Stellung der Weimarer Musiker im Übergang von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft? Stattdessen werden frühneuzeitliche Sozial- und Disziplinarkonflikte allzu oft mit dem Maßstab einer überzeitlichen Alltagsmoral bewertet. Was bleibt, ist das anachronistische Bild unzufriedener Musiker, die sich durch ihre höfische Abhängigkeit nicht als Künstler in den Gesamtklang einer Kapelle einbringen, sondern mit „Desinteresse an deren Reputation“ (S. 297) unkooperativ und egozentrisch handeln. Engstirnig sei auch die herzogliche Leitung gewesen, die etwa ohne Sinn für künstlerische Belange Chélarde „fortschrittlichere“, weil dem Orchester zugewandte Dirigierweise ablehnte.

Der Band wird durch zahlreiche Tabellen über Herzöge, Kurfürsten, Kapellbesetzungen, Besoldungen, Weimarer Lebensmittelpreise sowie durch Quellentexte und einen Personenindex ergänzt. Hinsichtlich der technischen Standards lässt das Buch etwas zu wünschen übrig: So stolpert der Leser nicht nur über zahlreiche Druckfehler, sondern auch über den Beleg eines Goethe-Briefs durch Internet-Quellen. Insgesamt bietet die Studie aber einen wertvollen Steinbruch bekannter und unbekannter Informationen über die soziale Lage der oft enorm bedürftigen Musiker von Johann Samuel Drese bis Franz Liszt. Eine neue Synthese auf der Höhe der jüngeren kulturgeschichtlichen Forschung gelingt jedoch nicht. Aber vielleicht ist das auch nicht Ahrens' Anspruch.

Beate Agnes Schmidt

Sachlexikon des Musiktheaters. Praxis. Theorie. Gattungen. Orte.
Hrsg. von Arnold Jacobshagen und Elisabeth Schmierer.



Laaber: Laaber 2016. 667 S., geb., Abb., 78.00 EUR
ISBN 978-3-89007-781-9

Das *Sachlexikon des Musiktheaters*, herausgegeben von Arnold Jacobshagen und Elisabeth Schmierer, möchte eine Lücke schließen. Im Vorwort formulieren die Herausgeber den Anspruch, es sei ein Nachschlagewerk, „welches das Musiktheater in Geschichte und Gegenwart nach Sachgebieten systematisch analysiert und alphabetisch vorstellt“. Hierbei richtet es sich nicht nur an interessierte Laien, „sondern ist als Kompendium für angehende Sänger, Orchestermusiker, Dirigenten, Dramaturgen oder Regisseure ebenso konzipiert wie für Studierende und Lehrende an Universitäten, Hochschulen und weiterführenden Schulen.“ Inhaltlich soll sich das Lexikon vornehmlich auf die „Bühnenpraxis“ und die „institutionellen, ökonomischen, rechtlichen, baulichen, bühnentechnischen und gesellschaftlichen Dimensionen des Musiktheaters“ fokussieren.

Das *Sachlexikon des Musiktheaters* basiert zu fast zwei Dritteln auf zwei 2002 ebenfalls im Laaber Verlag erschienenen Werken der beiden Herausgeber: auf dem Handbuch *Praxis Musiktheater* (Jacobshagen) und dem *Lexikon der Oper* (Schmierer). Die aus diesen Bänden übernommenen Artikel wurden „umfassend überarbeitet und aktualisiert“. Über ein Drittel der Artikel wurde neu geschrieben von Autoren, von denen viele aus der Praxis des Opernbetriebs kommen. Die 841 Stichwörter „umfassen die Sparten, Gattungen und Genres des Musiktheaters der europäischen und angloamerikanischen Tradition einschließlich des Balletts und Tanztheaters“. Außerdem werden alle professionell betriebenen Musiktheater Deutschland sowie die wichtigsten internationalen Opernbühnen vorgestellt.

Die Herausgeber haben ein informatives und von viel Sachkenntnis geprägtes Werk vorgelegt, das dem im Vorwort anklingenden Anspruch der Wissenschaftlichkeit jedoch nur teilweise gerecht werden kann. Die große Anzahl der Stichwörter, die in nur einem Band zusammengeführt werden, bedingen bisweilen eine nicht ganz nachvollziehbare Knappheit. So werden z. B. in dem Artikel über die Hamburgische Staatsoper (S. 244) die Namen Gustav Mahler, Eugen Jochum und Horst Stein nicht erwähnt.

Neben den Stichwörtern zu technischen Ausstattungen, neben musiktheoretischen und musikpraktischen Fachwörtern, Berufen und Institutionen tauchen viele Begriffe aus dem Arbeitsrecht auf, die verdeutlichen, wie die Verhältnisse zwischen den Künstlern und den Betreibern von Opernhäusern geregelt sind (z. B. die Nichtverlängerungsmittelung, S. 375). In den Artikeln über die verschiedenen Berufe an einem Opernhaus fällt auf, dass immer wieder von einer Bezahlung nach Bundesangestelltentarifvertrag (BAT) die Rede ist, obwohl dieser schon seit 2006 durch den TVöD ersetzt wurde (z. B. S. 307 oder S. 545). Gleichwohl gibt es einen Eintrag zum Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst (TVöD). Außerdem beziehen sich die Angaben teilweise auf Berufe, die eher nach NV Bühne (Normalvertrag Bühne) bezahlt werden, also einem anderen Tarif

(z. B. Mitarbeiter des Künstlerischen Betriebsbüros). Hier hätte man sich etwas mehr Sorgfalt gewünscht.

Das umfangreiche Literaturverzeichnis am Ende des Buches (S. 633–654) genügt dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Hier werden alle fündig, die sich über Teilaspekte des Opernbetriebs eingehender informieren wollen. Hingegen scheinen die Literaturhinweise, die sich an einige der Artikel direkt anschließen – nach Stichprobenprüfung – wenig aktuell zu sein. So nennen die Literaturangaben, die den Artikel über die Oper Hamburg ergänzen, als letzten Eintrag eine Veröffentlichung von 1998, bei München ist es 2001, bei Dresden 1995 und bei New York 1989.

Insgesamt hat man den Eindruck, dass die Herausgeber sich zu viel vorgenommen haben, indem sie alle Themenbereiche, die die Oper berührt, abdecken wollten. Hier wäre sprichwörtlich weniger mehr gewesen. Man hätte vielleicht den gesamten Bereich der Musik aus dem Lexikon herausnehmen und einem eigenen Band zuführen sollen. Über Theorie und Praxis der klassischen Musik und die der Oper im Besonderen gibt es eine unüberschaubare Vielzahl an Literatur. Man hätte Artikel wie „Arie“ oder „Belcanto“ verloren, aber das eigentlich Interessante des vorliegenden Bandes – die Technik, die Berufe, die Institutionen, die arbeitsrechtlichen und sozialen Bedingungen – hätte an Schärfe gewonnen. Denn hier hierin liegt die Stärke des Bandes und der Grund, warum es als Nachschlagewerk empfehlenswert ist.

Alles in allem ist das *Sachlexikon des Musiktheaters* ein lobenswertes Buch. Es informiert gründlich und facettenreich über den Betrieb der Oper. Die Artikel liefern bei aller gebotenen Kürze die wesentlichen Informationen und sind verständlich geschrieben. Trotz der genannten Einschränkungen ist das *Sachlexikon des Musiktheaters* in seiner Art eine Bereicherung der Literatur über die Oper und als Nachschlagewerk allen Operninteressenten zu empfehlen.

Holger Winkelmann-Liebert

Wilfried Gruhn

Wir müssen lernen,
in Fesseln zu tanzen.
Leo Kestenbergs Leben
zwischen Kunst und
Kulturpolitik.

Leo Kestenberg (1882–1962) ist heute bekannt als ein – zeitgemäß formuliert – „Bildungspolitiker“ der Weimarer Republik, der mit großem Engagement in den 1920er-Jahren eine Reform des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen, Musik- und Hochschulen durchsetzte. Gleichwohl war er mehr als nur ein Verwaltungsbeamter des preußischen Staates. Er war, wie bereits der Untertitel *zwischen Kunst und Kulturpolitik* andeutet, sowohl ein ausgezeichneter Pianist, der u. a. bei Ferruccio Busoni Unterricht erhalten hatte und in den 1910er-Jahren eine vielversprechende Virtuosenkarriere begann, als auch ein Intellektueller, der sich die kulturelle Bildung der Arbeiter auf die Fahnen geschrieben hatte. Wilfried Gruhn hat nun



Hofheim: Wolke 2015. 238 S., geb., Ill., 28.00 EUR
ISBN 978-3-95593-062-2

eine lesenswerte Biographie dieses außergewöhnlichen Mannes verfasst, der in einer bewegten Epoche mehrfach gezwungen war, seine geordneten Lebensverhältnisse aufzugeben und andernorts neu zu beginnen.

1882 als Sohn jüdischer Eltern im ungarischen (heute slowakischen) Rosenberg geboren, erlebte Kestenbergs Weltkrieg und Novemberrevolution, engagierte sich in Berlin für die Freie Volksbühne und die Volksbildung, wurde schließlich Ende des Jahres 1918 zum Referenten für Musik im preußischen Kulturministerium ernannt, wo er eine umfangreiche Tätigkeit auf vielen Gebieten der Musik entfaltete. Unmittelbar nach seinem 50. Geburtstag im Dezember 1932, ein halbes Jahr nach dem Staatsstreich in Preußen, versetzte man ihn in den einstweiligen Ruhestand. Kurz nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten emigrierte Kestenbergs im März 1933 nach Prag, wo er sich zunächst mit Vorträgen und der Produktion von Radiosendungen über Wasser hielt, ehe er 1934 die Gründung einer „Gesellschaft für Musikerziehung“ initiierte, deren Sektion „Ausländische Beziehungen“ er leitete. 1938 flüchtete Kestenbergs nach Palästina, wo er bis zu seinem Lebensende blieb.

All dies schildert Wilfried Gruhn in eher nüchterner Sprache (der recht pathetische Haupttitel des Buches *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen* prägt Stil und Inhalt der Biographie kaum), was dem Buch gut bekommt. Die 11 Kapitel folgen lose der Lebenschronologie, mehrfach sind systematische Kapitel eingeschoben, etwa die recht ausführlichen Abschnitte zu „Bildungsidee und Kunstverständnis“ (Kapitel 5), zur „Musikpolitik in Preußen“ (Kapitel 7) sowie zu „Religion und Judentum, Sozialismus und Zionismus“ (Kapitel 10). Stützen kann sich Gruhn dabei zum einen auf die mehrbändige Ausgabe der Schriften und Briefe Kestenbergs, die zwischen 2009 und 2013 im Freiburger Rombach-Verlag erschien (Gruhn war einer der Herausgeber), zum anderen auf seine Forschungen in diversen Archiven, insbesondere im Israeli Music Archive an der Tel Aviv University, in dem sich der Nachlass Kestenbergs befindet.

Neben der Schilderung der äußeren Biographie legt Gruhn Wert darauf herauszuarbeiten, wodurch Kestenbergs geprägt wurde und wie er daraus seine Vorstellungen über Musik und über musikalische Bildung entwickelte. Da war zuerst das jüdische Elternhaus, das ihn mit deutscher, slowakischer und jüdischer Kultur in Berührung brachte. Schon bald wurde dieses Milieu von der Arbeiterbewegung abgelöst, wodurch sich die Idee eines sozialistischen Bildungsprogramms herausbildete. Gruhn stellt anschaulich dar, wie stark die Arbeiterbildung sich an der bürgerlichen Musikkultur orientierte und an denselben Formen (Konzerte und Operaufführungen) und denselben Heroen der Musikgeschichte (Mozart und Beethoven) festhielt. Dagegen wurde die französische Musik des Impressionismus, und wohl auch die Musikkultur, wie sie von Eisler und Weill seit

etwa Mitte der 1920er-Jahre vertreten wurde, abgelehnt (allerdings förderte Kestenbergs die Gattung der Schulooper, die z. B. von Weill 1930 in *Der Jasager* realisiert wurde). Zu diesem Thema hätte man sich genauere Ausführungen gewünscht, anstatt des recht pauschalen Hinweises auf Jazz und Unterhaltungsmusik, die von Kestenbergs als „Schmutz und Schund“ charakterisiert wurden (S. 95; ähnlich auch S. 63). Zugleich betont Gruhn, dass Kestenbergs in anderer Hinsicht innovationsfreudig und undogmatisch gewesen sei. So förderte er nicht nur die Rundfunkversuchsstelle an der Berliner Musikhochschule, sondern sorgte auch dafür, dass so unterschiedliche Charaktere wie Georg Schumann (im Register fälschlicherweise unter „Robert Schumann“ verzeichnet), Ferruccio Busoni und Hans Pfitzner als Kompositionslehrer an der Akademie der Künste wirkten und Arnold Schönbergs als Nachfolger Busonis berufen wurde.

Im Zentrum von Kestenbergs Engagement jedoch stand stets die grundlegende Umgestaltung und Verbesserung der Ausbildung und des Musikunterrichts. Dies bestimmte maßgeblich seine vielfältigen Aktivitäten, sowohl in Berlin und Prag als auch in Tel Aviv. Gruhn macht deutlich, dass Kestenbergs eine Reform mit dem Ziel anstrebte (und umsetzte), die Musik statt des bloßen Singens zu einem Fach umzugestalten, das – so eine Formulierung Kestenbergs – zum „Verständnis des Musikinhalts“ (S. 113) befähige. Einer Verwissenschaftlichung des Faches, selbst an Hochschulen, stand er hingegen skeptisch gegenüber. Musik sollte primär der Gemeinschaftsbildung und dem Erleben dienen, sie besitzt für Kestenbergs somit eine dezidiert ethische Komponente.

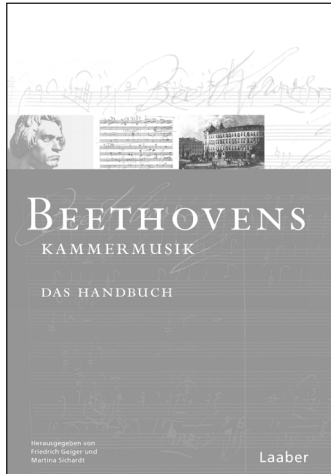
So bleibt denn auch ein Fazit über die Leistungen Kestenbergs zwiespältig: Zum einen sei, so Wilfried Gruhn, Kestenbergs ein „zukunftsweisender Reformator und Kosmopolit“ (S. 211) gewesen. Zum anderen sind in der weitgehenden Beschränkung auf eine bestimmte Musikrichtung und im Ausschluss von populären Musikformen die Zeiten über ihn hinweggegangen.

Das Buch ist eine anregende Lektüre, denn es zeichnet plastisch die Umriss eines trotz der durch die Politik erzwungenen Umbrüche erstaunlich geradlinig geführten Lebens nach und leuchtet an etlichen Stellen die Hintergründe und prägenden Ideen präzise aus. Es macht neugierig auf Kestenbergs Autobiographie und zugleich auf seine Schriften und Briefwechsel mit Ferruccio Busoni, Georg Schünemann oder Paul Bekker. Dass die Ideen Kestenbergs noch nicht überholt sind, sondern sich teilweise nur auf andere Gebiete verlagert haben, zeigen Bildungsprogramme wie „Jedem Kind sein Instrument“ oder die diversen Education-Programme namhafter Orchester.

Ullrich Scheideler

**Beethovens
Kammermusik. Das
Handbuch.**

Hrsg. von Friedrich Geiger
und Martina Sichardt.



Laaber: Laaber 2014 (Das Beethoven-Handbuch 3), 567 S., Abb., Notenbsp., 98.00 EUR ISBN 978-3-89007-473-3

Dem Laaber-Verlag gebührt Dank dafür, in den vergangenen Jahren durch mehrbändige Handbuch-Reihen das Œuvre der bekanntesten Komponisten auf übersichtliche Weise erschlossen zu haben. Die Reihen richten sich an musikinteressierte Laien ebenso wie an Studierende und Wissenschaftler und sind dementsprechend gestaltet und strukturiert.

Das Konzept des Bandes *Beethovens Kammermusik* entspricht dem der übrigen Bände des Beethoven-Handbuchs, indem es die Artikel zu Werkgruppen mit Studien vermischt, die sich anderen Aspekten widmen, z. B. der Aufführungspraxis von Kammermusik zur Beethoven-Zeit, dem Kompositionsprozess, den Konzertsälen, Quartett-Ensembles, der Interpretation sowie der Rezeption. Damit verfolgt dieses Handbuch ein insgesamt stärker kontextuelles und weiträumigeres Konzept als das bereits vor 20 Jahren erschienene zweibändige Handbuch *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994) und das einbändige *Beethoven-Handbuch* (hrsg. von Sven Hiemke, Kassel 2009).

Die Basis des Bandes bilden die durchgängig fundierten und detaillierten Texte zu den Kompositionen selbst. Die Streichquartette bilden dabei den Schwerpunkt, umfänglich behandelt werden aber auch die Sonaten für Violine und Cello, die Klaviertrios und -quartette, Streichduos, -trios und -quintette sowie die Bläserkammermusik. Wie in Handbüchern üblich, fassen die einzelnen Artikel teils bereits bekannte Forschungsergebnisse stringent zusammen, teils integrieren sie neue Forschungsansätze. Und da liest man sich sehr leicht fest, wenn etwa Andreas Eichhorn Grundlegendes über die Akteure und Aufführungsräume des Streichquartetts zwischen Salon und öffentlichem Konzert beisteuert. Faszinierend sind ebenfalls die Ergebnisse der computergestützten Interpretationsforschung, die von Heinz von Loesch und Fabian Brinkmann für 19 Einspielungen des Kopfsatzes von op. 95 aus den Jahren 1926 bis 2005 dargelegt werden.

Besonders zu würdigen ist ferner, dass die Herausgeber das Ziel verfolgen, Erkenntnisse aus der anglophonen Forschungsliteratur einer breiteren Leserschaft bekannt zu machen: Die Texte von Clive Brown, Richard Kramer, Elaine Sisman und Margaret Notley wurden für das Handbuch eigens ins Deutsche übersetzt. Sie zeigen Ansätze, die zur Zeit vornehmlich in England und Amerika diskutiert werden. Clive Brown etwa widmet sich der Aufführungspraxis um 1800 und beschreibt grundlegende, seit der Beethoven-Zeit vorgenommene Veränderungen im Instrumentenbau, die der Darbietung in immer größeren Räumen gerecht werden sollten. Somit stellt er

die schier unüberwindlichen Schwierigkeiten bei einer Rekonstruktion der einstigen Klang-Balance dar. Er erläutert den Einsatz bestimmter Spieltechniken wie Vibrato, Portamento und Rubato und kommentiert die – nach heutigem Maßstab – absolut ungenügende Probenarbeit vor Aufführungen. Richard Kramer stellt Überlegungen zu Beethovens Kompositionswerkstatt an und plädiert für eine Interpretation der Skizzen als Teil des Kompositionsprozesses ebenso wie als musikalische Varianten eigenen Rechts. Elaine Sisman widmet sich der Position von Kammermusik als „mittlerer“ Gattung im späten 18. Jahrhundert im Allgemeinen – zwischen Kennern und Liebhabern, zwischen professionellen Musikern und Amateuren, komplexer Satztechnik und eingängiger Melodik; sie erläutert für das Kammermusik-Repertoire dieser Zeit das ästhetische Konstrukt der musikalischen Abbildung von Konversation und das Opus-Konzept etwa bei der Vereinigung von sechs Streichquartetten zu einem Opus. Margaret Notley konzentriert sich auf Aspekte der Rezeption, insbesondere auf Zitate und Anspielungen auf Beethoven in späteren Kompositionen.

Dieser Band sei daher all den Lesern empfohlen, die sich nicht nur eingehender mit den Konzepten von Beethovens Kammermusik auseinandersetzen möchten, sondern auch diejenigen, die sich mit der Kammermusik um 1800 beschäftigen möchten.

Panja Mücke

**Christoph Graupner
Thematisches Verzeichnis
der musikalischen
Werke. Graupner-Werke-
Verzeichnis (GWV).**

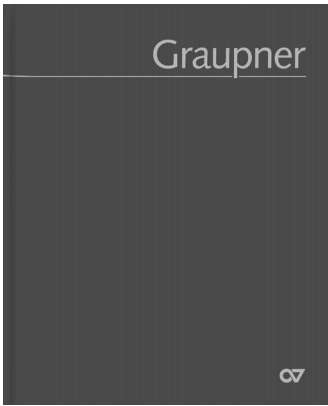
Geistliche Vokalwerke.

Kirchenkantaten:

Septuagesimä bis Ostern.

Hrsg. von Oswald Bill.

Die Arbeit des Darmstädter Musikbibliothekars und Musikwissenschaftlers Oswald Bill am Werke-Verzeichnis Christoph Graupners (1683–1760) schreitet zügig voran. Dem auf vier Bände angelegten Verzeichnis der Kirchenkantaten Graupners, einmal durch das ganze Kirchenjahr, folgte nach dem 2011 erschienenen Band *Kirchenkantaten: 1. Advent bis 5. Sonntag nach Epiphania*s mit über 280 Advents- und Weihnachtskantaten bereits 2015 der nächste Band, der die 298 Passions- und Osterkantaten für die Sonn- und Feiertage von Septuagesimä bis zum 3. Osterfeiertag dokumentiert. Die ungeheure Produktivität des Darmstädter Hofkapellmeisters Graupner in den gut fünfzig Jahren seiner dortigen Amtszeit (ab 1709) lässt dieses Katalog-Unternehmen nicht nur als eine ebenso ungeheure Fleißarbeit erscheinen: Der wissenschaftliche und musikpraktische Nutzwert ist enorm und sollte zu einer noch größeren Beachtung dieses Zeitgenossen Bachs führen. Immerhin hätte Graupner das Leipziger Thomaskantorat, in das er 1723 bereits berufen war, welches er aber wegen des Einspruchs seines hessischen Landesfürsten nicht



Stuttgart: Carus 2015. IX,
846 S., geb., Notenbsp.,
164.00 EUR
ISBN 978-3-89948-240-9

antreten durfte, sicherlich genauso intensiv und treu ausgefüllt wie Johann Sebastian Bach, der schließlich an seiner statt berufen wurde. Aus Gründen, die hier nicht diskutiert werden können und die mit Kanonisierungsstrategien der Musikgeschichtsschreibung zusammenhängen, stand bislang das gewaltige Kantatenwerk Graupners von über 1.400 Werken ganz im Schatten des in der Nachwelt immer berühmter werdenden Leipziger Musikdirektors Bach. Aber der Qualität von Graupners Musik, die nicht ständig mit der von Bach verglichen zu werden braucht, sondern einen eigenen und anderen Charakter hat, ist es zu verdanken, dass sich aufführungswillige und -fähige musikalische Kräfte mehren, um Graupners Kantaten zur Aufführung zu bringen. Je mehr Musikbibliotheken, in denen Kirchenmusiker ständig ein- und ausgehen, das Werke-Verzeichnis Graupners besitzen, desto schneller und gesicherter können Anregungen für kirchenmusikalische Aufführungen seiner geistlichen Vokalwerke gefunden werden.

Obwohl die Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt viele Faksimiles der autographen und abschriftlichen Manuskripte von Graupners Kantaten in digitalisierter Form zum Lesen und Abrufen ins Internet gestellt hat, ist man für die vielen und ausführlichen Incipits aller Kantatennummern (die meist nicht nur die solistischen und chorischen Vokalstimmen, sondern auch die der tragenden Instrumentalstimmen, bei den Chören mindestens die instrumentale Basslinie wiedergeben) sehr dankbar. Dadurch gewinnt man einen sehr guten Einblick in Graupners lebhaftes Schreibweise und die Wandlungen seines Stils. Graupners Kantaten sind in diesem Band nicht jahrgangsweise, wie er sie chronologisch komponiert haben mag, wiedergeben. Hier hat jeder Sonntag und Feiertag eine Leitnummer (es sind die Nummern 1117–1130, also nur insgesamt 14 Gottesdienstage). Dieser Leitnummer ist – durch einen Schrägstrich getrennt – das jeweilige Kompositionsjahr der verschiedenen diesbezüglichen Kantaten durch eine zweistellige Ziffer als Appendix zugefügt. Die früheste Komposition für den Sonntag Septuagesimä fällt in das Jahr 1713 (hat also die Werknummer 1117/13) und die späteste in das Jahr 1753 (1117/53). Dies ist ein sehr aufschlussreiches Verfahren, kann man doch durch unmittelbaren Vergleich der sich auf einen teilweise gleichbleibenden Bibellesungstext beziehenden Dichtungen der Librettisten Georg Christian Lehms und Johann Conrad Lichtenberg und der unterschiedlichen Kompositionsweise Graupners sich eine Vorstellung von der sprachlichen und musikalischen Ausdrucksvielfalt machen, derer sich die Textdichter und auch der Komponist über

die Jahre und Jahrzehnte hinweg bedienten. Außerdem wird jeder an der gottesdienstlichen Praxis orientierte Kirchenmusiker für diese Gliederung des GWV dankbar sein, und ebenso für die knappen, aber auf Anhieb instruktiven Kommentare. Sie beschränken sich auf die Angabe der Signatur der Quelle (zusätzlich der RISM-ID-Nr.), auf die Beschreibung des Titelblattes, auf die Datierung, die Nennung der Druckvorlage für den Kantatentext und auf die Angabe, auf welches Datum der jeweilige Sonn- oder Feiertag im betreffenden Jahr fiel.

Großen Wert haben auch die angehängten Register, durch die der textliche und musikalische Inhalt der einzelnen Kantaten weiter aufgeschlüsselt wird. Zusätzlich zu dem alphabetischen Register der Textincipits jeder einzelnen Kantatennummer und der Zuordnung zur jeweiligen Kantate (mit dem Hinweis, um welche stimmliche Gattung und Lage es sich dabei handelt: ob Arie, Duett, Rezitativ oder Chor und Choral), gibt es zwei weitere Register, die den Rückschluss zur hymnologischen Überlieferung ermöglichen: Die Choräle werden nicht nur nach dem Beginn der 1. Strophe, also dem Generaltitel, aufgeführt, sondern auch nach jedem einzelnen Strophenbeginn, denn Graupner hat z. B. für bestimmte Passionskantaten nur jeweils besondere Strophen eines Passionsliedes (etwa des Chorals „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen“) verwendet. Auch die musikalische Verwendung der Liedmelodien wird in einem gesonderten Register nachgewiesen. Ein weiteres Register indiziert die verwendeten Bibelstellen, ein letztes die verwendeten Instrumente, soweit sie über die übliche chorische Streicherbesetzung hinausgingen – und das taten sie bei Graupner oft, besonders auffällig ist die relativ häufige und üppige Verwendung des Chalumeau, der Traversflöte und der Oboe.

Durch die Freigabe der digitalisierten Manuskripte gibt es inzwischen sicherlich Lücken in Oswald Bills Aufzählungen einzelner Drucklegungen oder Deponierungen von Aufführungsmaterial, was dem Herausgeber durchaus bewusst ist, von ihm aber auch nicht verhindert werden kann. Die Beschreibung von Gliederung und Ausführung dieses Werke-Verzeichnisses dürfte aber verständlich gemacht haben, für welche praktischen Zwecke der Werkerschließung und -aufführung es unerlässlich ist und seinen Zweck auch sicher nicht verfehlen wird, sofern es noch hellsichtige und hellhörige Kirchenmusiker und anschaftungsbereite und -fähige Musikbibliotheken in Deutschland gibt.

Peter Sühning

The Packard Humanities Institute
CARL PHILIPP EMANUEL BACH
The Complete Works

NEUERSCHEINUNGEN

Quartets and Miscellaneous Chamber Music

Herausgegeben von Laura Buch

978-1-938-325-02-1 (263 pp.) \$30

Passion according to St. Luke (1779)

Herausgegeben von Ellen Exner

978-1-938325-15-1 (144 pp.) \$25

Passion according to St. Matthew (1777)

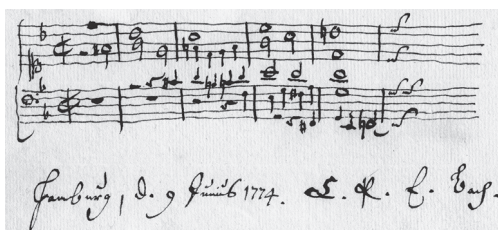
Herausgegeben von Ulrich Leisinger

978-1-938325-08-3 (168 pp.) \$30

Flute Concertos II

Herausgegeben von Barthold Kuijken

978-1-933280-28-8 (190 pp.) \$30



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

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

Bestellmöglichkeiten:

Internet: www.cpebach.org; email: orders@pssc.com

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

Von Johann Sebastian Bachs Markus-Passion (BWV 247) sind Textdrucke für Aufführungen in der Leipziger Thomaskirche am Karfreitag des Jahres 1731 und für eine Wiederholung 1744 erhalten.

Das Libretto stammt von Bachs Leipziger Textdichter Christian Friedrich Henrici (genannt Picander), der auch schon die Vorlagen zur Matthäus-Passion und mehreren Kantaten geliefert hatte. 1744 erweiterte Bach die Passion um zwei Arien.

Der Evangeliumsbericht wird durch 24 frei gedichtete Stücke gegliedert (2 Chöre, 6 Arien, 16 Choräle). Entsprechend der Leipziger Vorgabe ist die Passion in zwei Teilen (vor und nach der Predigt) zu musizieren. In der Aufführung von 1744 fügte Bach in jedem Teil eine zusätzliche Arie ein. Leider ist Bachs Komposition verloren. Nach den inzwischen von der Bach-Forschung gesammelten Indizien kann die Musik von insgesamt etwa 19, z. Tl. sehr gewichtigen Stücken als mutmaßlich identifiziert gelten: zwei Chöre (Eingangs- und Schlusschor), vier Arien und ein Großteil der Choräle.

Auf dieser Grundlage, die erstmals in einer Edition von Diethard Hellmann im Jahr 1964 greifbar wurde, sind seitdem immer wieder Versuche gemacht worden, Fehlendes zu ergänzen. Die Lösungsansätze reichen von Neukompositionen bis zu Anleihen bei zeitgenössischen Komponisten.

Ziel der hier vorgelegten Ergänzung war es, eine weitgehende Annäherung an Bachs Personalstil durch ausschließlichen Rückgriff auf seine eigenen Kompositionen (ausgenommen die Matthäus-Passion) zu erreichen und damit der bisher vermissten qualitativen und stilistischen Einheitlichkeit des Gesamtwerkes ein Stück näher zu kommen. Ziel war nicht eine historisch gesicherte Version, die ohnehin als Utopie zurückgewiesen werden muss, sondern ein aufführbares Gesamtwerk, das dem künstlerischen Ergebnis Vorrang vor historischer Wahrscheinlichkeit einräumt.

Selbstverständlich fanden dennoch die von der Bach-Forschung wahrscheinlich gemachten Vorlagen ausnahmslos Verwendung, waren sie doch der beste Garant für ein überzeugendes musikalisches Ergebnis.

Johann Sebastian Bach Markus-Passion (BWV 247)

*Ergänzung nach dem Parodieverfahren
mit Kompositionen Johann
Sebastian Bachs von Andreas Fischer*

Herausgegeben von Andreas Fischer

Partitur (Leinen), om212/1, 65,00 EUR

ISMN 979-0-502340-65-0

Stimmensatz leihweise, om212/3

Klavierauszug in Vorbereitung (om212/2)

Johann Sebastian Bach
Markus-Passion

ortus

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

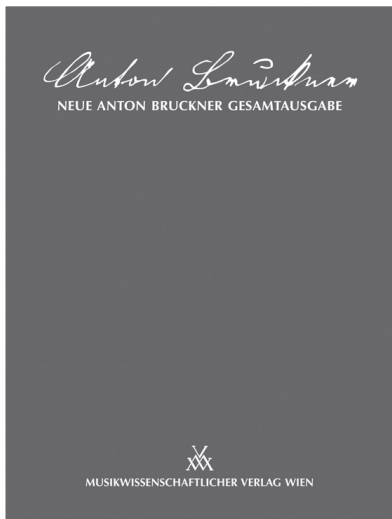


Musikwissenschaftlicher Verlag Wien

NEUE ANTON BRUCKNER GESAMTAUSGABE

Österreichische Nationalbibliothek – Internationale Bruckner-Gesellschaft

Patronanz: Wiener Philharmoniker



EDITIONSLEITUNG

Prof. Dr. Paul Hawkshaw
Dr. Thomas Leibnitz
Dr. Andreas Lindner
Dr. Angela Pachovsky
Dr. Thomas Röder

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Dr. Mario Aschauer
Prof. Dr. Otto Biba
Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen
Prof. Dr. Robert Pascall
Prof. Dr. Larry Todd

DER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE VERLAG WIEN kündigt eine neue kritische Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners an. Das Gesamtwerk wird vom Musikwissenschaftlichen Verlag in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Nationalbibliothek im Auftrag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft komplett neu herausgegeben.

Die wichtigsten Merkmale im Überblick:

- ❖ Ausgaben auf dem neuesten Stand der Forschung nach zeitgemäßen Editionsrichtlinien
- ❖ Jeder Band mit ausführlichem Vorwort in Deutsch und Englisch
- ❖ Jeder Band mit Editionsbericht mit den wesentlichen philologischen Informationen in Deutsch und Englisch
- ❖ Aufführungsmaterial zu allen Bänden, inkl. Alternativversionen einzelner Sätze
- ❖ Alle Bände als Vollpartitur, Format: 24,5 x 33 cm, Leinenbindung mit Prägung, Fadenheftung
- ❖ Einheitliches Notenbild nach modernsten Standards
- ❖ Ergänzende und weiterführende Informationen im World Wide Web

Band 1 ist ab sofort erhältlich:

Symphonie No. 1 in c-Moll, Fassung von 1868 („Linzer Fassung“),

herausgegeben von Thomas Röder

NB 1/1-DIR ISMN 979-0-50025-300-6

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

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 Mehrwertsteuersatz hinzuzurechnen. Farbige Anzeigen (4C) sind z. Zt. nicht vorgesehen. Für die dritte Anzeige im Kalenderjahr 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. Renate Hüsken
fm_redaktion@aibm.info

Schriftleitung

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

ortus musikverlag

