

Forum Musikbibliothek  
1 / 2018  
39. Jahrgang

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

**Redaktion** Dr. Felix Loy, Albstadt, [www.musiklektorat.com](http://www.musiklektorat.com)  
**E-Mail** [fm\\_redaktion@aibm.info](mailto: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](mailto:fm_schriftleitung@aibm.info)  
Claudia Niebel  
Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst  
Urbanstr. 25, D-70182 Stuttgart  
**E-Mail** [fm\\_schriftleitung@aibm.info](mailto:fm_schriftleitung@aibm.info)

**Rezensionen** Dr. Felix Loy, Albstadt  
**E-Mail** [fm\\_rezensionen@aibm.info](mailto:fm_rezensionen@aibm.info)

**Internet** [www.aibm.info/publikationen/forum-musikbibliothek/](http://www.aibm.info/publikationen/forum-musikbibliothek/)  
Dort auch Redaktionsschlüsse und Richtlinien  
zur Manuskriptgestaltung.

**Beirat** Stefan Engl, Wien  
Verena Funtenberger, Essen  
Marina Gordienko, Berlin  
Cornelia Grüneisen, Frankfurt a. M.  
Kristina Richts, Detmold  
Torsten Senkbeil, Lübeck  
Angelika Salge, Zürich  
Cordula Werbelow, Berlin  
Kathrin Winter, Mannheim

**Erscheinungsweise** Jährlich 3 Hefte (März, Juli, November)

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

**Verlag** ortus musikverlag Krüger & Schwinger OHG  
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](mailto:ortus@t-online.de)  
**Internet** [www.ortus.de](http://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/m<sup>2</sup>

**ISSN** 0173-5187

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

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

Liebe Leserinnen und  
Leser,

2018 wird aus musikbibliothekarischer Perspektive ein ereignisreiches Jahr. Höhepunkt wird zweifellos der mit großer Vorfreude erwartete IAML-Kongress in Leipzig sein, der nach 26 Jahren wieder in Deutschland stattfindet. Wir hoffen, dass viele deutsche Kolleginnen und Kollegen die einmalige Gelegenheit zur Teilnahme am internationalen Kongress nutzen. Eine Premiere ist im April die Präsentation der AIBM auf der Frankfurter Musikmesse, dann aber bereits unter ihrem neuen Namen – IAML Deutschland. Gleich in zwei Bundesländern, Berlin und Nordrhein-Westfalen, wird über den Entwurf eines Bibliotheksgesetzes nachgedacht, und es wird sich zeigen, inwieweit der 2017 ergänzte Textbaustein „Musikbibliotheken“ im Musterbibliotheksgesetz des DBV und Stellungnahmen der Landesmusikräte zur Förderung von Musikbibliotheken dazu beitragen können, diese gesetzlich zu verankern. Das Jahr verspricht also, spannend zu werden.

Doch werfen wir zunächst einen Blick zurück auf die erfolgreiche Jahrestagung der AIBM in Münster, die gleich mehrere Beiträge zum vorliegenden Heft beige-steuert hat. Wer bis dato den Namen Fortunato Santini noch nicht kannte, wird ihn spätestens seit dieser Tagung nicht mehr vergessen. Der römische Abbat, Komponist und leidenschaftliche Musikarchivar, der zu seiner Zeit die größte private Musikaliensammlung der Welt besaß und diese 1855 an das Bistum Münster verkaufte, stand im Mittelpunkt gleich mehrerer Veranstaltungen. Die bewegende Geschichte seiner Sammlung, ihre Anfänge in Rom, ihr Transport auf Eselskarren über die Alpen, ihr Dornröschenschlaf auf dem Dachboden des Münsteraner Priesterseminars und schließlich ihre Wiederentdeckung Anfang des 20. Jahrhunderts durch den jungen englischen Musikwissenschaftler Edward Dent schildert Dr. Andrea Ammendola von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster in seinem überarbeiteten Vortrag ebenso spannend wie kenntnisreich. In einem Epilog erfahren wir außerdem eine kleine Sensation: Nur eine Woche nach der Jahrestagung tauchte in einem Oxfam Shop in Dortmund ein verschollenes Manuskript der Santini-Sammlung wieder auf. Es ist mittlerweile nach Münster „heimgekehrt“. Aber lesen Sie selbst.

Was ist ein MusicSpace? Was macht man da? Braucht man das? Antwort auf diese und ähnliche Fragen gibt in seinem Beitrag Paul Tillmann Haas vom Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg. In der wissenschaftlichen Betätigung mit musikbezogenen Materialien wird die notwendige künstlerische und musikpraktische Auseinandersetzung mit Musik oft an andere Orte ausgelagert. Ein neues Konzept an wissenschaftlichen Bibliotheken, die Einrichtung von MusicSpaces analog zu Makerspaces als Orte kreativen Lernens und Arbeitens, soll diesem Manko abhelfen.

Ein innovatives Digital Humanities Projekt zur osmanischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts ist das „Corpus Musicae Ottomanicae“, das Dr. Judith I. Haug vom Institut für Musikwissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster vorstellt. Es hat sich zum Ziel gesetzt, bislang nur punktuell erforschte Quellen zu transkribieren und zu edieren und so eine Lücke in der Aufarbeitung dieser Musik zu schließen. Das Langzeitvorhaben der DFG wird an drei Standorten, in Münster, Bonn und Istanbul durchgeführt.

Wie schon auf dem Bibliothekartag 2017 in Frankfurt und auf dem IAML-Kongress in Riga war auch in Münster die Zukunft der Musikbibliotheken ein Dauerthema und in der AG der Öffentlichen Musikbibliotheken sogar einziger Tagesordnungspunkt. Cortina Wuthe fasst in ihrem Beitrag die beobachteten, in Impulsreferaten vorgetragenen Veränderungsprozesse und die anschließende lebhafteste Diskussion zusammen. Als Ergebnis der Sitzung entstand der Wunsch, dem Beispiel der Musikhochschulbibliotheken zu folgen und 2018 in einem Workshop ein konsensfähiges Zukunftsbild und mögliche Handlungsschritte zu erarbeiten.

Eine positive Nachricht gibt es aus dem Deutschen Musikarchiv zu vermelden: Die Leitung hat seit dem 1. September 2017 Ruprecht Langer inne, der durch seine langjährige Tätigkeit in verschiedenen musikbezogenen Arbeitsfeldern ein breitgefächertes Expertenwissen mitbringt. Sein Profil und die Herausforderungen, die auf das Deutsche Musikarchiv als „musikalisches Gedächtnis der Nation“ zukommen, können Sie hier nachlesen. Wir wünschen dem neuen Leiter viel Erfolg und Freude bei seiner Aufgabe!

Last but not least noch eine wichtige Information in eigener Sache: Ab dem Jahrgang 2018 beteiligt sich IAML Austria an Forum Musikbibliothek durch Entsendung eines Vertreters in den Beirat, durch die Einwerbung von Beiträgen aus Österreich und durch einen jährlichen Druckkostenzuschuss, analog zur Mitwirkung der Schweizer IAML-Ländergruppe seit 2014. Neues Beiratsmitglied ist Stefan Engl. Wir freuen uns sehr über diese Vereinbarung mit IAML Austria, wird Forum Musikbibliothek dadurch doch noch eine Idee internationaler.

Eine anregende Lektüre und ein gutes Jahr 2018 wünscht Ihnen allen

Verena Funtenberger

<b>Spektrum</b>	7	Andrea Ammendola: Längst aus dem „Dornröschenschlaf“ erwacht – Fortunato Santinis Musiksammlung in Münster
	20	Paul Tillmann Haas: MusicSpace – ein neuer Lernort für wissenschaftliche Musikbibliotheken
	24	Judith I. Haug: „Corpus Musicæ Ottomanicæ“ (CMO) – Zur digitalen Open-Access-Edition vorderorientalischer Musikhandschriften aus dem 19. Jahrhundert
<hr/>		
<b>IAML-D-A-CH-Forum</b>	30	Wer oder was ist Santini? – AIBM-Jahrestagung 2017 in Münster (B. Schiebl)
	33	Wege in die Zukunft Öffentlicher Musikbibliotheken – Herausforderungen und Perspektiven (C. Wuthe)
	35	Jahresversammlung 2017 der IAML Schweiz (A. Salge)
<hr/>		
<b>Personalia</b>	37	Kruzianer und Musikbibliothekar – in memoriam Wolfgang Ritschel (K. W. Geck)
	39	Bibliothek des Michaelisklosters Hildesheim – Evangelisches Zentrum für Gottesdienst und Kirchenmusik: Christine Hoppe geht in den Ruhestand – Dr. Nina Eichholz ist ihre Nachfolgerin (H.-J. Rolf, N. Eichholz)
	42	Ruprecht Langer neuer Leiter des Deutschen Musikarchivs der Deutschen Nationalbibliothek
<hr/>		
<b>Rundblick</b>	45	Berlin: Born Digital – Bericht von der Jahrestagung der International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), Ländergruppe Deutschland/Schweiz, 15.–16. September 2017 (S. Domes)
	48	Berlin: „Seid umschlungen, Millionen“ – Die Beethoven-Sammlung der SBB. Ein Projekt zur Tiefenerforschung, Digitalisierung und Präsentation im Vorfeld des Beethoven-Jubiläums 2020 (M. Rebmann)
	51	Berlin/München: Erschließung, Digitalisierung und Online-Präsentation des Historischen Archivs des Musikverlags Schott – Ein gemeinsames DFG-Projekt der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Staatsbibliothek zu Berlin (S. Kurth, R. Schmidt-Hensel)
	53	Zwickau: Ratsschulbibliothek Zwickau erwirbt Ms. Utrecht, eine Musikhandschrift der Reformationszeit (G. Hermann)
<hr/>		
<b>Rezensionen</b>	57	Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel. Band 12 (P. Sühring)

# Inhalt

- 59 Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring: Oper.  
Die 101 wichtigsten Fragen. (A. Ochsmann)
- 61 Pascal Bentoiu: George Enescu – Meisterwerke.  
(Chr. Münch-Cordellier)
- 64 Andreas Domann: Philosophie der Musik nach Karl Marx.  
Ursprünge – Gegenstände – Aktualität. (P. Sühning)
- 66 Der unfassbare Klang – Notationskonzepte heute.  
Hrsg. von Christoph Herndler und Florian Neuner.  
(A. Moths)

Andrea Ammendola

## Längst aus dem „Dornröschenschlaf“ erwacht: Fortunato Santinis Musiksammlung in Münster/1/

Noch bis vor wenigen Jahren (Stand 2017) war in der musikalischen Presse bisweilen zu lesen, dass die Musiksammlung des römischen Priesters und Musikers Fortunato Santini (1777–1861) nur wenigen einschlägigen Fachleuten bekannt sei und die Sammlung (immer noch oder wieder) in einem „Dornröschenschlaf“ liege. Dieser überblickshafte Beitrag will diesem Zerrbild entgentreten und zugleich einen Abriss über die Geschichte und Entwicklung einer der bedeutendsten privaten Musiksammlungen des 19. Jahrhunderts geben. Schließlich soll der Beitrag aufzeigen, welche unerschöpfliche Fundus an bedeutenden Musikhandschriften und -drucken in Santinis Sammlung für Musiker und Musikforscher gegenwärtiger und künftiger Generationen in Münsters Diözesanbibliothek bereitliegt.

Sammlungen haben eine besondere Aura. Sammlungen konzentrieren Dinge, die eigentlich verstreut sind, und Sammlungen unterliegen in der Regel einem Ordnungsprinzip. Der Sammler selbst, der homo collector, ist in der Regel skurril, bisweilen exzentrisch und fast immer leidenschaftlich. Mit Blick auf die Musik und auf Musiksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts liegt das besondere Interesse auf Handschriften, vor allem auf Autographen. Das Besitzen von wertvollen Autographen geriet, so wie das Besitzen wertvoller Gemälde, gar zur Besessenheit. Handschriften wurde immer wieder eine besondere Aura attestiert, wie etwa vom Dichter Stefan Zweig: In einer Handschrift werde „die geheimnisvollste Sekunde des Übergangs lebendig, da ein Vers oder eine Melodie aus dem Unsichtbaren, aus der Vision und Intuition des Genies durch graphische Fixierung ins Irdische tritt.“<sup>2/</sup> Von dieser besonderen Aura dürfte auch der römische Priester, Musiksammler und Musiker Fortunato Santini (1777–1861) besessen gewesen sein. Seine Musiksammlung, heute in der Diöze-

sanbibliothek in Münster/Westfalen, gehört zu den größten und wichtigsten privaten Musiksammlungen des 19. Jahrhunderts. Auf einer zeitgenössischen Lithographie wird Santini als „Sacrae Musices Cultor et Propagator“ titulierte (Abb. 1).

Damit ist Santinis permanentes Streben gemeint, in Vergessenheit geratene Musik ins Bewusstsein der musikliebenden Welt zu rücken – sei es der Gelehrten, der Ausübenden oder auch, nicht zuletzt, der musikalischen Laien. Eine – modern gesprochen – bestimmte Zielgruppe schwebte Santini aber nie vor. Es ging dem Abbate immer nur um die Musik, insbesondere um die geistliche Vokalmusik, für deren Pflege (als Cultor) und Verbreitung (als Propagator) er sich einsetzte und der er letztlich sein Leben widmete.

Gehen wir zunächst zurück in die Vergangenheit und schauen, wie sich Santinis Lebenswerk vor der Folie seiner römischen Lebenswelt am Ende des 18. und vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte. Am 5. Januar 1777 wurde



Abb. 1: Lithographie von Rosi um 1830?, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster / Porträtarchiv Diepenbroick, Inv.-Nr. C-500329 PAD  
Foto: Hanna Neander

Santini geboren, also zwölf Jahre vor der französischen Revolution, die (etwas verzögert) auch Santinis Leben betreffen sollte, und zwar durch die zweifache Besetzung Roms durch Napoleons Truppen, zuletzt 1808. Aufgewachsen in einem Waisenhaus, da sein Vater früh verstarb, empfahl er sich für das dem Waisenhaus angegliederte Collegio Salviati, ein bereits im Mittelalter eingerichtetes Fortbildungszentrum für besonders begabte Waisenkinder. Er bekam in diesem Collegio eine solide Ausbildung in verschiedenen Fächern wie Philosophie, Theologie und auch Musik. Einer seiner Musiklehrer war Giuseppe Jannacconi, /3/ ein damals recht renommierter Komponist in Rom. Dieser Kontakt sollte für seine spätere Sammel Leidenschaft entscheidend sein. Santini erwähnt in Briefen immer wieder seinen „ottimo maestro“, der ihn zum Spartieren alter geistlicher Musik – zunächst zu Übungszwecken – ermuntert habe und dadurch inspirierte, Musik zu sammeln. In der Vorrede eines 1820 gedruckten Katalogs seiner Musikbestände spricht Santini davon, dass er sich seit etwa 20 Jahren als Musiksammler betätige /4/. Dieser Katalog ist ein wichtiges Zeugnis für Santinis Sammlerausrichtung. /5/ Diese Ausrichtung

wird in der besagten Vorrede, die er an die Liebhaber der guten Musik richtet, an die „Amatori della Buona Musica“ /6/, explizit formuliert. Man kann diese Vorrede als eine Rede der Superlative bezeichnen – und zwar im wörtlichen Sinne. So schreibt Santini, er besitze die „interessantesten“, „selteneren“ Stücke aus den zurückliegenden drei Jahrhunderten sowie auch zeitgenössische Musik, und er habe „zahlreiche“ geistliche Kompositionen alter Musik in einer „riesigen“ Anzahl in den Bibliotheken kopiert. Zudem könne man „alles“ in seiner Sammlung finden, was in der päpstlichen Kirche und in anderen Kirchen zu „allen“ Festlichkeiten gesungen werde. So habe er die Werke der „besten“ Komponisten der Römischen, Neapolitanischen, Venezianischen und Bologneser Schule in seiner Sammlung vereint. Es ist offensichtlich, dass Santini diese von Superlativen durchzogene Sprache eingesetzt hat, um potentielle Tauschpartner und auch Käufer anzulocken. So bemerkt er unterhalb des Eintrages zu Georg Friedrich Händel in einer Fußnote, dass man alle Chöre der englischen Werke dieses unvergleichlichen Komponisten entweder in lateinischer oder in italienischer Sprache haben, sprich: erwerben könne. Zu welchem Preis,



Abb. 2: Die europäischen Netzwerke Fortunato Santinis

Grafik: Robert Memering

lässt er allerdings offen. Wohl nicht zuletzt auch durch diesen gedruckten Katalog konnte Santini ein immer größer werdendes Netzwerk an Kontakten im In- und Ausland aufbauen /7/ (Abb. 2).

Die Schaltzentrale dieses Netzwerkes war Rom, und obwohl Santini Italien nie verlassen zu haben scheint, funktionierte sein Netzwerk auf zweierlei Arten: Er pflegte sowohl einen regen Briefverkehr als auch persönlichen Kontakt mit zahlreichen Sammlern, Gelehrten, Musikern und Musikliebhabern, die ihn in Rom aufsuchten oder durch Mittelsmänner Sendungen nach Rom bringen ließen. So ging Santinis Streben schon früh dahin, seine Sammlung durch schöne Musik, also durch „buona musica“ stetig zu erweitern. Er sammelte Handschriften und Drucke, er kopierte sie selbst oder ließ sie kopieren, /8/ tauschte, schenkte, verkaufte und kaufte Handschriften und Drucke. So steuerte Santini ganz bewusst den Inhalt seiner Sammlung, ganz im Gegensatz zu seiner ihm immer wieder (latent bis offenkundig) vorgeworfenen kopflosen Sammelwut. Als ein prominentes Beispiel hierfür sei ein Zitat von Felix Mendelssohn-Bartholdy erwähnt, der ihm aber ansonsten sehr wohlgesonnen war. Da heißt es in einem Brief an seinen Vater ganz polemisch, Santini sei ein rechter Sammler im besten Sinne des Wortes, und die Musik interessiere ihn eigentlich nicht viel, sobald sie nur in seinem Schrank stehe. /9/ Wenn man sich das Profil der Sammlung anschaut, wird klar, dass das ein Zerrbild gewesen ist und Santini genau wusste, was er haben wollte und was nicht.

Um den (sowohl ideellen als auch pekuniären) Wert der Santini-Sammlung einschätzen zu können, soll die Nennung einiger bedeutender italienischer und deutscher Komponisten genügen, von denen sich Autographe in ihr befinden: Antonio Caldara, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Nicola Zingarelli, Alessandro Scarlatti sowie Ferdinand Hiller, Joseph Haydn und Georg Friedrich Händel (Abb. 3).

Als kleiner Exkurs sei auf eine getrennt zu betrachtende Werkgruppe zumeist in Westfalen wirkender Komponisten hingewiesen, die erst nach Santinis Tod Teil der Sammlung in Münster geworden ist und daher weniger mit Santini, dafür aber

mit der Bistumsgeschichte Münsters verknüpft ist. Wann diese Bestände, die ohne die Santini-Sammlung wohl nicht angekauft worden wären, in die Sammlung gekommen sind, ist bisweilen unklar. Dies gilt indes nicht für den dritten und letzten Band der Kontrapunktstudien von Anton Bruckner bei seinem Lehrer Simon Sechter, der in den 1960er-Jahren vom Bistum Münster angekauft worden ist. Dieses Studienbuch aus den Jahren 1860/1861, also den letzten Lebensjahren Santinis, stellt ein wichtiges Dokument für die Erforschung von Bruckners Studien- und Lehrjahren dar. /10/ Zahlreiche Seiten sind mit diversen Eintragungen und Streichungen versehen, die belegen, wie sehr Bruckner mit seinem Studienmaterial gerungen hat.

Aber nun zurück zu Santini: Er sammelte vornehmlich geistliche Vokalmusik aller Epochen – von der Musik der Renaissance, des Barock und der Wiener Klassik bis hin zur Musik seiner Zeitgenossen. Santini sammelte aber nicht nur Musik italienischer Meister. In einem Brief an seinen Berliner Tauschpartner Gustav Wilhelm Teschner spricht er davon, dass er sensibel für alle Arten von Musik sei, /11/ vor allem die Musik der von ihm so genannten „autori tedeschi“ Händel, Graun, Mozart, Beethoven und an erster Stelle Johann Sebastian Bach. In einem anderen Brief an Teschner betont er am Ende: „ma Bach avanti a tutti“ (aber Bach vor allen anderen). /12/ Und in der Tat bat er seine Briefpartner, so auch Mendelssohn, /13/ immer wieder, ihm doch Musik von Bach zu schicken.

Santini wollte die Musik seiner deutschen Meister aber nicht nur besitzen, er wollte sie auch bekannt machen und aufführen. Gelegenheit hierzu hatte er in einem von ihm initiierten musikalischen Zirkel „per l'esercizio di musica sacra“, der sich wöchentlich in seinem Hause traf. Auf zahlreichen Hand- und Abschriften stehen Vermerke wie „per farne conoscere il merito“ oder „il bello“, /14/ was so viel bedeutet wie „um den Wert, die Bedeutung bzw. das Schöne [dieser Musik] bekannt zu machen“.

Um dieses Ziel und eine höhere Verständlichkeit bei seinen Landsleuten zu erreichen, übersetzte er die deutschen oder englischen Texte



Abb. 3: Georg Friedrich Händel, *Händel, nun può mia musa*, SANT Hs. 1898

ins Italienische. Hierbei bemühte sich Santini um eine inhaltlich angemessene und verstehbare Übersetzung. Eingriffe in die musikalische Faktur der Originalwerke sind selten, und so bleibt Santini hinter der im 19. Jahrhundert allgemein üblichen Bearbeitungspraxis zurück, die deutlich stärker in die Originalwerke eingriff.<sup>15/</sup> Wie gesagt sind Santinis in Partitur und Einzelstimmen überlieferte Bearbeitungen vornehmlich in seinem Musikzirkel erklingen. Es gibt außerdem vereinzelte Meldungen, dass sie auch woanders aufgeführt wurden, wie etwa diejenige von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* in Neapel bei Giuseppe della Valle.<sup>16/</sup>

So wirkte Santini also als Propagator deutscher geistlicher und (nota bene) protestantischer Kirchenmusik im erzkatholischen Rom. Man muss einräumen, dass sich seine italienischen Bearbei-

tungen im Musikleben Roms nicht durchsetzen konnten, zumal sie nur handschriftlich überliefert sind und Druckausgaben sicher eine größere Chance auf Verbreitung gehabt hätten. Weitere mögliche Ursachen sind im fehlenden Interesse des Publikums, im Ressentiment gegenüber einer als allzu deutsch geltenden Musik oder schlicht in der fehlenden Infrastruktur für solche Aufführungen zu suchen. Santini selbst beklagte einmal in einem Brief an Teschner, dass nur sehr Wenigen der deutsche Stil gefalle und er glaube, dass die „Schwere“ jener Musik dafür verantwortlich sei.<sup>17/</sup> Allein aber die Tatsache, dass er diese Leidenschaft bis zum Lebensende aufrechterhielt,<sup>18/</sup> spricht für Santinis pragmatisches, das Kunstwerk in den Vordergrund stellendes Wesen, das weder regionale noch sprachliche oder konfessionelle Grenzen kannte.

Welchen Einfluss hatte Santini aber überhaupt in Rom? Die Antwort auf diese Frage führt zu Kardinal Carlo Odescalchi, /19/ der Santini 25 Jahre lang intensiv protegierte und der ihm Zugang zu diversen Bibliotheken und Archiven verschaffte. Ganz zu schweigen davon, dass Santini im Palazzo Odescalchi offenbar eine Zeitlang wohnte und dort seine Handschriften erstellte. Dies vermerkte er u. a. im Untertitel des 1820 gedruckten Kataloges.

Der Komponist und Romreisende Otto Nicolai gibt in einem Tagebucheintrag nähere Auskunft über die Lebensverhältnisse Odescalchis: „Bei Santini gewesen, bei welcher Gelegenheit ich die Wohnung des Kardinals Vice-Cancellar, bei dem Santini im Dienst ist, sah. Er hat sogar einen Thron – so ein Kardinal – von rotem Samt und Gold, unter dem das Bild des Papstes hängt, worunter er sich hernach setzt um zu empfangen. Was diese Priester für ein Luxus treiben“. /20/

1838 ging der Kardinal ins Jesuiten-Kloster, und damit endete auch die intensive Förderung Santinis. Mit der von Odescalchi gewährten monatlichen Rente von 10 Scudi kam Santini jedenfalls nicht aus, sodass er einige Male umziehen musste und seine Tauschgeschäfte noch weiter intensivierte. Und trotzdem scheint es ihm finanziell noch nicht so schlecht ergangen zu sein, dass er gezwungen gewesen wäre, seine Sammlung zu verkaufen. Angebote gab es indes genug: aus Berlin, Brüssel, Paris und St. Petersburg. Es ist wohl auch nicht ganz zufällig, dass Santini in dieser Zeit diverse Ehrenmitgliedschaften erhielt, wie z. B. der Congregazione de Accademia di Santa Cecilia 1835 /21/, der Berliner Sing-Akademie 1837, des Pariser Comité historique des arts et monuments 1840 und des Salzburger Mozarteums 1845.

Wie gelang es aber nun einem vergleichsweise unbedeutenden und jungen Domvikar namens Bernhard Quante aus Münster, Santini ein Jahrzehnt später seine Sammlung abzukaufen? Eine Antwort darauf zu finden, ist gar nicht so schwer: Zum einen war Santini Mitte der 1850er-Jahre mit über 70 schon recht betagt, sodass er sich zunehmende Sorgen um den Verbleib seiner geliebten Sammlung nach seinem Tod gemacht

haben dürfte. Zum anderen stand es um seine wirtschaftlichen Verhältnisse nicht besonders gut. So kam das Angebot von Quante, freilich in Absprache mit dem damaligen Münsteraner Bischof Johann Georg Müller, wohl einfach zum richtigen Zeitpunkt. Dass er Quante sehr schätzte (er nannte ihn seinen „sincero amico“) und die Sammlung zudem in deutsche Hände gelangen würde, dürfte dabei eine große Rolle gespielt haben. Aus Archivaldokumenten des Priesterkollegiums am Campo Santo Teutonico gehen die Modalitäten des Verkaufs hervor /22/. Gemäß dem Sitzungsbeschluss vom 19. März 1855 wurde die Sammlung in die Räume des Campo Santo überführt, wo Santini sie bis zu seinem Tode uneingeschränkt weiter nutzen durfte. Außerdem erhielt er eine jährliche Zahlung von 465 Scudi. Nach Santinis Tod am 14. September 1861 dauerte es noch eine Weile, bis der Münsteraner Domkapitular Johann Heinrich Bangen die Sammlung im Laufe des Jahres 1862 auf Eselskarren, wie es in den Quellen so schön heißt, nach Münster transportieren ließ. /23/

Was anschließend mit der Sammlung passierte bzw. eben nicht passierte, ist fast unerklärlich. Denn obwohl Quante kirchenmusikalisch durchaus aktiv war, wurde die Sammlung bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts vernachlässigt. Dominik Höink, der einen bedeutenden Beitrag über Quante geschrieben hat, vermutet den Grund hierfür darin, dass Quantes kirchenmusikalischer Schwerpunkt, nämlich der Gregorianische Gesang, der Pflege der zumeist polyphonen Bestände Santinis entgegenstand. /24/ So fiel die Santini-Sammlung in einen langen Dornröschenschlaf, wie es im Titel eines Artikels der Westfälischen Nachrichten im Jahr 1954 hieß. Die weitere Geschichte der Sammlung bis heute ist schnell erzählt: /25/ Sie ist geprägt durch viele Umzüge, aber auch durch ein immer stärker werdendes wissenschaftliches Interesse. Der junge Engländer Edward Dent war der erste, der auf der Suche nach Handschriften für seine Monographie über Alessandro Scarlatti Santinis Sammlung im Jahr 1902 aufsuchte. Dent beklagt, /26/ dass die wertvollen Manuskripte und Drucke ungeordnet auf dem Dachboden des Münsteraner

Priesterseminars untergebracht waren; hier natürlich relativ ungeschützt vor jeglicher Witterung und umgeben von Dreck und Müll. Für Dent war dieser Fund eine Art Erleuchtungserlebnis (und dies nicht nur für seine eigenen Forschungen), sodass er sich die Mühe machte, die Bestände zumindest in eine alphabetische Ordnung zu bringen.

1910 verfasste Joseph Killing eine bis heute veritable Santini-Biographie,<sup>[27]</sup> Karl Gustav Fellerer<sup>[28]</sup> organisierte neben zahlreichen Publikationen 1929 die erste Santini-Ausstellung, und Fritz Volbach, der erste Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars,<sup>[29]</sup> leitete 1923 einen Leihvertrag mit der Universitätsbibliothek Münster (UB) in die Wege, wo sie fachgerecht katalogisiert werden sollte. Nachdem der daraus entstandene handschriftliche Katalog während des 2. Weltkriegs durch einen Bombenangriff vollständig zerstört wurde, lagerte man die Sammlung selbst rechtzeitig aus, und so überstand sie den Krieg schadlos. Doch nach dem Krieg, kurz nach dem Rücktransport der Sammlung in die UB, geschah etwas Tragisches: Wer konnte ahnen, dass Münster 1946 von einem Hochwasser heimgesucht werden würde? Dabei gingen ca. 5 % zum Teil wertvoller Santini-Bestände unwiderruflich verloren, und aus diesem Grund wurde die Sammlung zwei Jahre vor Ablauf des Leihvertrages im selben Jahr 1946 wieder dem Bischöflichen Stuhl zurückgeführt und im Diözesanarchiv untergebracht. In den nächsten gut 40 Jahren wurde die Sammlung durch Münsteraner Wissenschaftler und Musiker wieder ins Licht gerückt: Wilhelm Wörmann fertigte im Auftrag des Bistums Münster einen neuen handschriftlichen Katalog der Sammlung an, Klaus Kindler nahm in den 1980er-Jahren alle handschriftlichen Bestände ins Répertoire International des Sources Musicales (RISM) auf. Auf der musikpraktischen Seite war es insbesondere der Direktor der Kirchenmusikschule, Rudolf Ewerhart, der sich der Sammlung sowohl publizistisch<sup>[30]</sup> als auch aufführungspraktisch annahm. So wurden unter Ewerharts Organisation am 4. Dezember 1962 im Münsteraner Dom zunächst ein geistliches

Konzert mit Werken von Casali, Benevoli, Leo, da Vittoria und Palestrina und zwei Tage später im Rathaussaal ein Kammerkonzert mit Instrumentalwerken von Lotti, Vinci und Scarlatti gegeben.<sup>[31]</sup> Wie man damals noch dachte, zum 100. Todestag Santinis, der aber – wie man inzwischen weiß – im Jahr 1861 starb.

Als dann Ende 2005 die neue Diözesanbibliothek feierlich eröffnet wurde, wurde auch die Santini-Sammlung endlich adäquat untergebracht. Die Bestände lagern seitdem in einer klimatisch stabilen Umgebung ohne große Schwankungen. Dadurch, dass die Manuskripte und Drucke außerdem erhöht stehen, sind sie vor Hochwasser geschützt. Den Stresstest beim Münsteraner Hochwasser im Juli 2014 hat die Sammlung jedenfalls mit Bravour bestanden, was noch einige Jahre zuvor sicher anders ausgegangen wäre. Mit der Eröffnung der neuen Diözesanbibliothek Ende 2005 stehen wir sozusagen am Beginn der Gegenwart. Was ist seitdem mit Blick auf die Santini-Sammlung geschehen? Zum einen ist die Forschungsaktivität seitdem kontinuierlich gestiegen, vor allem auf Initiative der Münsteraner Musikwissenschaft. Daraus sind seit 2005 etwa eine Handvoll Abschlussarbeiten über Santinis Bestände hervorgegangen,<sup>[32]</sup> zurzeit ist etwa eine Dissertation über Santinis Requiem-Vertonungen in Arbeit. Das 150. Todesjahr Santinis im Jahr 2011 ließ die Münsteraner Musikwissenschaft ebenfalls nicht tatenlos verstreichen. Dieses besondere Datum gab Anlass, Santini und dessen Sammlung neu zu beleuchten und internationale Experten einzuladen. Die Ergebnisse wurden 2013 in einem Sammelband publiziert.<sup>[33]</sup> Neben der Tagung wurde auch eine Ausstellung nebst Ausstellungskatalog<sup>[34]</sup> vorbereitet und im Rahmen der Tagung eröffnet. Hier wurden die Schwerpunkte von Santinis Schaffen – sammeln, komponieren und bearbeiten – anhand beispielhafter Exponate aufgezeigt. Auch medial bekam Santini in dieser Zeit Aufmerksamkeit. Neben einem Santini-Zeitzeichen im WDR zum Todesjahr ist besonders der Santini-Film des gebürtigen Münsteraners und schon lange in Rom lebenden Filmemachers Georg Brintrup zu nennen. 2013

produzierte er einen inszenierten Dokumentarfilm, ein sog. dokumentarisches Biopic mit dem Titel „Santinis Netzwerk“/35/, in welchem sich fiktive Schauspielszenen mit Kommentaren von Wissenschaftlern abwechseln und dazwischen immer wieder Proben- und Konzertausschnitte aus einer musikalischen Santini-Kooperation erscheinen, die eigens für den Film entstand. So gab im Sommer 2013 das römische Vokalensemble „Seicentonovecento“ unter dem Leiter Flavio Colusso gemeinsam mit der Capella Ludgeriana, dem Knabenchor des Münsteraner Doms, zwei Konzerte mit Musik aus Santinis Sammlung, zunächst in Rom und später in Münster.

Zum Abschluss des Beitrags soll aus wissenschaftlicher Perspektive das enorme Potential der Sammlung in den Blick genommen werden. Denn neben der reinen Bestandserhaltung als *conditio sine qua non* ist der eigentliche Sinn und Nutzen dieser wertvollen Handschriften und Drucke aus meiner Sicht doch ein anderer: Santinis Musik sollte vor allem in die Welt gehen, im Sinne von „per farne conoscere il merito“. So ist das Erbe Santinis sowohl musikpraktisch zu pflegen als auch musikwissenschaftlich weiter zu erforschen. Zum einen ist das künstlerische Schaffen Santinis gemeint. Das RISM verzeichnet über 909 Kompositionen aus der Feder Santinis, von denen fast alle in Münster überliefert sind. Es gab bereits erste Bemühungen, das Œuvre Santinis zu fassen: von einer groben Rubrizierung/36/ bis zu vereinzelten Tiefenbohrungen/37/. Um Santinis Kompositionen jedoch angemessen beurteilen zu können, ist eine systematische Auswertung sämtlicher Kompositionen vonnöten. Ebenfalls zum künstlerischen Schaffen gehören seine Bearbeitungen, von denen einige bereits erforscht sind./38/ Aber auch hier ist noch einiges an Forschungsarbeit zu leisten; ganz zu schweigen von der für dieses Feld ebenso wichtigen Frage nach dem Kulturtransfer, den Santini mit jeder seiner Bearbeitungen unwillkürlich vollzog. Die Kulturtransferfrage stellt sich aber nicht nur hinsichtlich seiner Bearbeitungen. Ebenso von Relevanz – und das ist vielleicht das fast noch spannendere Thema: Wie wirken Samm-

lungen als Orte des Kulturtransfers?/39/ Was passiert also, wenn einzelne oder größere Bestände, vielleicht sogar ganze Bibliotheken in andere Länder und Kulturen transferiert werden? Diesen Fragen – so meine Idee – müsste man nachgehen, und zwar ausgehend von theoretischen Überlegungen zur Kulturtransferforschung/40/ bis zur Ausweitung auf Bibliotheken, Sammlungen und nicht zuletzt mit Blick auf Santinis Sammlung: Was ist nach der Aufnahme der Santini-Sammlung in Münster damit geschehen, was nicht und aus welchen Gründen?

Ein weiteres Forschungsfeld bildet Santinis Netzwerk: Die Methode der sozialen Netzwerkanalyse ist ein etabliertes Verfahren innerhalb der empirischen Sozialforschung, um Beziehungen und Netzwerke sozialer Art zu analysieren./41/ Santinis Netzwerk ist insofern von besonderem Interesse, als es mehrere Netzwerkformen in sich vereinigt: Transaktionsnetzwerk in Form ausgetauschter Ressourcen, Kommunikationsnetzwerk in Form von Informations- und Wissensaustausch zwischen sozialen Akteuren und zugleich Evaluations- und Gefühlsnetzwerk in Form von Freundschaften, Vertrauensbeziehungen, aber auch Antipathien zwischen den Akteuren. Auf dieser theoretischen Grundlage könnte man ein detailliertes und differenziertes Bild des Netzwerks zeichnen, das erstmals über oberflächliche Kontaktbeschreibungen hinausgeht und auch Interaktionen zwischen den Partnern Santinis berücksichtigt. Für Santinis Netzwerk könnte man als Startpunkt ein Beziehungsnetzwerk erstellen, etwa so wie die Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) Münster im Jahr 2016 die mannigfaltigen (beruflichen und/oder privaten) Kontakte von Erblässern aus ihrem Bestand in einem Beziehungsnetzwerk grafisch sichtbar und durch Auswählen von Knotenpunkten die Beziehungen einzelner Personen durchsuchbar gemacht hat/42/ (Abb. 4).

Auch wenn eine solche grafische Darstellung lediglich anzeigt, dass es Beziehungen von Personen untereinander gegeben hat, lässt sich darauf aufbauend eruieren, welche Arten von

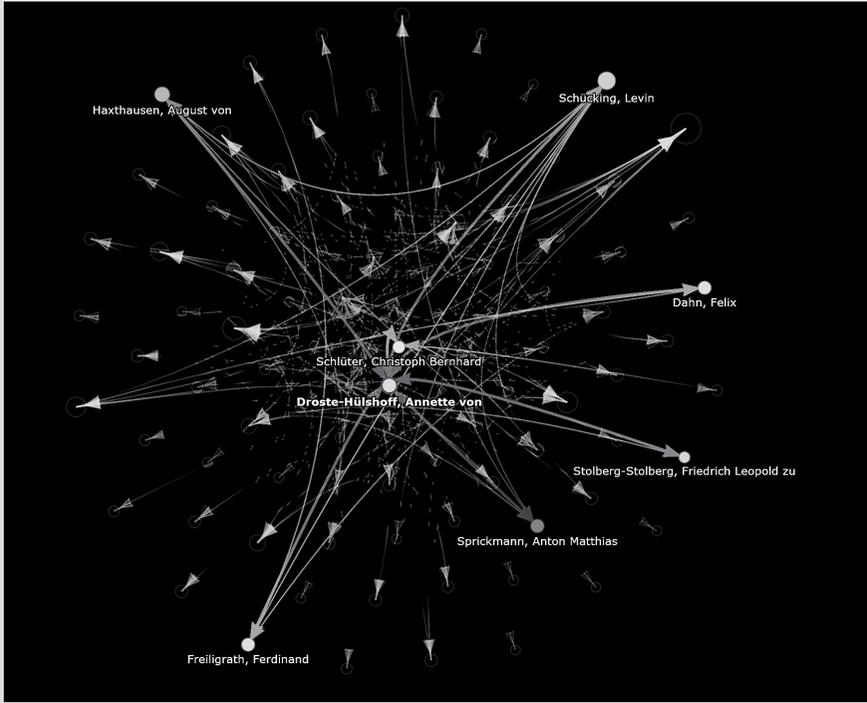
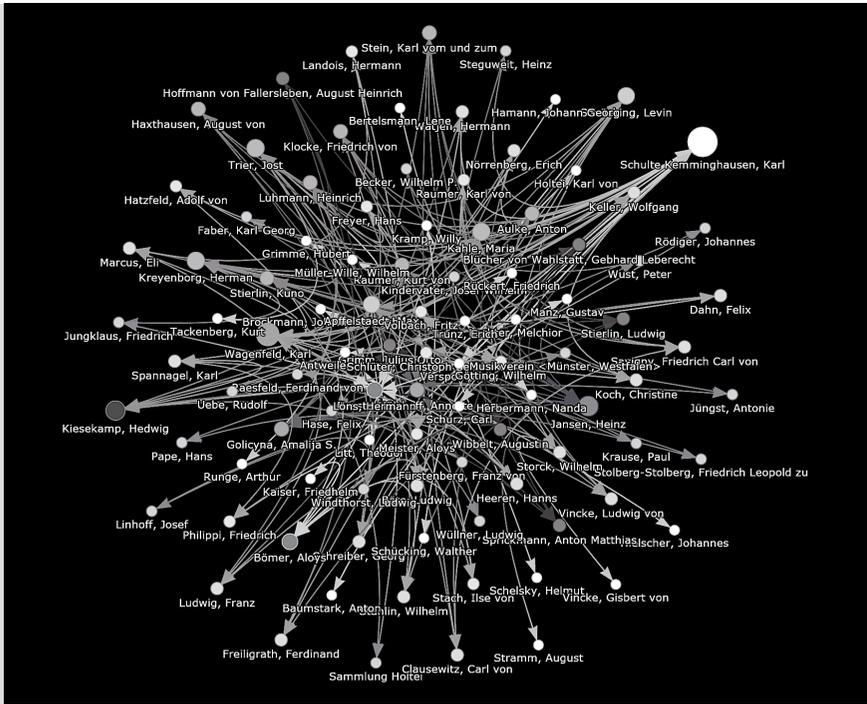


Abb. 4: Beziehungsnetzwerk von Nachlassern aus der ULB Münster, Gesamtschau und Ausschnitt der Beziehungen Annette von Droste-Hülshoffs  
Grafiken: Daniel Busse

Beziehungen mit Blick auf die wichtigen Begriffe aus der Netzwerkforschung wie Zentralität, Dichte und Cliquenanalyse stattgefunden haben (siehe hierzu Anm. 40).

Spätestens an diesem Punkt wird klar, dass es zahlreiche Schnittmengen hinsichtlich der einzelnen Forschungsfelder gibt. Dieses Ineinandergreifen der Tätigkeitsfelder ist charakteristisch für Santini und bringt seine vielseitige Persönlichkeit nur als ganzheitliches Gebilde angemessen zum Vorschein. So sind keine veritablen Aussagen über seine Sammlertätigkeit zulässig, wenn man sein Netzwerk außer Acht lässt. Aussagen über sein Netzwerk bleiben hingegen unvollständig, wenn man nicht auch sein künstlerisches Schaffen in den Blick nimmt. Und hier im Besonderen seine Bearbeitungen, die als direkte Reaktionen auf seine Auslandskontakte zu verstehen sind. Dann müssen aber auch unbedingt Fragen des Kulturtransfers beleuchtet werden. Und all dies ist nur zu verstehen, wenn man Santinis Biographie im Einzelnen kennt und z. B. die zahlreich überlieferten Briefe studiert. Dass es an Forschungsdesideraten potentiell noch mehr gibt, ergibt sich allein aus der Mannigfaltigkeit der noch unerforschten Werke in seiner Sammlung. Zu nennen sind hier Forschungen über Werke einzelner Komponisten oder zusammengehöriger Komponistengruppen, Forschungen über systematisch gesammelte musikalische Gattungen, die Erforschung der weltlichen Musik, um nur einige Dinge anzusprechen.

Es warten noch viele Aufgaben auf die Musikforschung, um einen der wichtigsten musikhistorischen Schätze des 19. Jahrhunderts für die Nachwelt im Bewusstsein zu halten. Die Voraussetzungen für die Santini-Sammlung stehen gut: Die Bestände sind adäquat aufbewahrt, katalogisiert und zu einem kleinen Teil wissenschaftlich erforscht, also längst aus dem Dornröschenschlaf erwacht. Und dennoch: Wie schreibt Johann Wolfgang von Goethe zu Beginn des Lehrbriefes von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: „Aller Anfang ist heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung“. Entsprechend würde auch Santini sicher wollen, dass noch mehr Werke seiner Sammlung wissenschaftlich erforscht und zum Erklingen gebracht werden.

### Epilog oder Neues auf der Santini-Sammlung: Ein (musik-) bibliothekarischer Glücksfall!

Nur eine Woche nach der Jahrestagung der AIBM 2017 in Münster fiel einer Mitarbeiterin im Oxfam Shop Dortmund im Rahmen der Prüfung einer größeren privaten Buch- und Notenschenkung zwischen ansonsten eher unbedeutenden Musikalien eine merkwürdig alt erscheinende Handschrift in die Finger. Auf dem Titelblatt der Handschrift waren zwei Stempel zu sehen (Abb. 5):

„Santinische Bibliothek. Eigentum des Bischöflichen Stuhles Münster“

und direkt darunter:

„Universitätsbibliothek Münster i.W.“

Glücklicherweise griff Frau Gisela Mittelsten-Scheid sofort zum Hörer und berichtete dem Fachreferenten für Musik der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Herrn Burkard Rosenberger, über den Fund. Zum Hintergrund: Die Santini-Sammlung wurde von 1923 bis 1946 als Depositum in der Universitätsbibliothek Münster (damals noch ohne den Zusatz „Landesbibliothek“) aufbewahrt, und so erklärt sich auch der zweite Stempel – aus heutiger Sicht im Übrigen ein absolutes bibliothekarisches „No-Go“, auf Depositabelständen den eigenen Stempel zu platzieren.

Herrn Rosenberger war nach Zusendung einiger Handy-Fotografien schnell klar, dass es sich um ein verschollenes Manuskript aus der Santini-Sammlung handeln musste, und stellte unmittelbaren Kontakt zum Leiter der Diözesanbibliothek Münster her. Herr Dr. Peter Behrenberg war begeistert von dieser frohen Kunde und lud Frau Mittelsten-Scheid nach Münster ein, um dabei das Manuskript der Santini-Sammlung zurückzuführen. Diese Rückführungsaktion geschah dann am 4. Oktober 2017 in den Räumen der Diözesanbibliothek. Die Handschrift war in einem tadellosen Zustand, was angesichts der sicher abenteuerlichen Reise, die sie hinter sich hatte, keine Selbstverständlichkeit darstellt. Denn dass die Handschrift nicht nur den Weg von Dortmund nach Münster zurückgelegt hatte, steht außer Frage, jedoch fehlen über den gesamten „Reiseverlauf“ gesicherte Informationen.

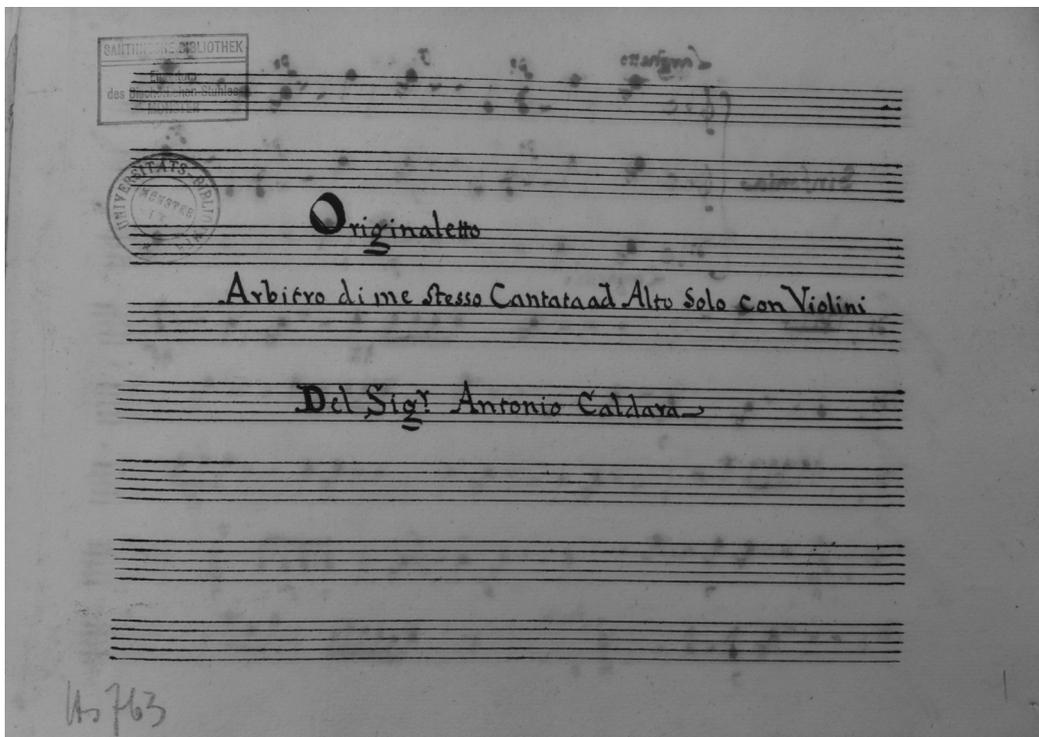


Abb. 5: Antonio Caldara, *Arbitro di me stesso*, SANT Hs. 763, Titelblatt

Sicher ist, dass die Handschrift im Zeitraum von etwa 1958, als der handschriftliche dreibändige Katalog der Santini-Sammlung durch Wilhelm Wörmann fertiggestellt wurde, und den 1980er-Jahren, als Klaus Kindler die Sammlung für das RISM erschloss, aus dem Bestand gekommen sein muss. So erscheint im Wörmannschen Katalog die Handschrift mit der Signatur SANT Hs. 763 mit dem richtigen Titel, im „Kindler’schen“ RISM dann aber nicht mehr bzw. mit einem anderen, falsch zugewiesenen Titel. Wann und wie genau indes die Handschrift aus der Sammlung kam, wird aufgrund fehlender Hinweise auf der Handschrift selbst (etwa weitere Provenienzhinweise) oder anderer Art (briefliche oder sonstige Dokumente) wohl für immer ihr Geheimnis bleiben. Für Herrn Dr. Behrenberg stellt diese Rückführung einen bibliothekarischen Glücksfall dar, der, wie er selbst sagt, einem Bibliotheksleiter

in der Form wohl nur einmal im Leben vergönnt sein dürfte.

Es handelt sich im Übrigen um eine Kantate für Alt, 2 Violinen und Basso continuo des berühmten italienischen spätbarocken Meisters Antonio Caldara (1670–1736) mit dem Titel „Arbitro di me stesso“. In Analogie zu weiteren in der Sammlung befindlichen Caldara-Kantaten handelt es sich um eine zeitgenössische Abschrift (ca. 1700–1710) aus der Schreiberwerkstatt des Francesco Antonio Lanciani, die dank Santinis guten Kontakten zu italienischen Adelshäusern – hier wohl aus dem Umfeld der Adelsfamilie Ruspoli – im 19. Jahrhundert in seine Sammlung gekommen sind.

Dr. Andrea Ammendola ist Referent für Retrodigitalisierung und Sammlungsmanagement an der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem am 6.9.2017 in Münster gehaltenen Vortrag im Rahmen der Jahrestagung der AIBM und ist ebenso abgedruckt in: *Jahrbuch kirchliches Buch- und Bibliothekswesen* NF 4, 2016. Im Rahmen der AIBM-Tagung in Münster stand die Santini-Sammlung mit mehreren Formaten im Zentrum: Vortrag, Ausstellung, Führungen, Kinofilm und Konzert.
- 2 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1982, S. 192.
- 3 Vgl. Näheres zu Giuseppe Jannacconi bei Leopold M. Kantner: „Aurea Luce“. *Musik in St. Peter in Rom 1790–1850*, Wien 1979 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, 18), S. 54–56. Vgl. außerdem Klaus Kindler: *Verzeichnis der musikalischen Werke Giuseppe Jannacconis (1740–1816) in der Santini-Sammlung in Münster (Westfalen)*, in: *Fontes Artis Musicae* 28 (1981), S. 313–319.
- 4 Fortunato Santini: *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma. Nel Palazzo de'Principi Odescalchi incontro la Chiesa de'SS.XII. Apostoli*, Rom 1820, SANT Dr. 1285. – Alle nachfolgenden mit SANT gekennzeichneten Signaturen bezeichnen Handschriften (Hs) und Drucke (Dr) aus der Santini-Sammlung der Diözesanbibliothek Münster (D-MÜp).
- 5 Es sind noch eine Reihe weiterer, allerdings handschriftlicher Kataloge und Bestandsverzeichnisse in Münster überliefert. Vgl. hierzu SANT Hss 4462, 4447, 4449. Vgl. zu Santinis Bestandskatalogen außerdem Franziska Meier: *Exponatbeschreibung*, in: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten. Der römische Abbatte Fortunato Santini im Spiegel seines Schaffens* [Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Diözesanbibliothek Münster vom 15. September bis 31. Dezember 2011], hrsg. von Peter Schmitz und Andrea Ammendola, Münster 2011, S. 60–65.
- 6 Ebd., S. 3.
- 7 Vgl. hierzu etwa Maria Schors: *Tauschen, Handeln, Schenken. Die europäischen Netzwerke Fortunato Santinis*, in: Schmitz/Ammendola: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten* (wie Anm. 5), S. 51–59.
- 8 Als Kopisten Santinis sind vor allem sein Ziehsohn Saverio Cartegatti und Giuseppe Angelini zu nennen. Vgl. hierzu Keiichiro Watanabe: *Die Kopisten der Handschriften von den Werken G. F. Händels in der Santini-Bibliothek*, Münster, in: *Ongaku Gaku* 16 (1970), S. 225–262; Keiichiro Watanabe und Hans Joachim Marx: *Händels italienische Kopisten*, in: *Göttlinger Händel-Beiträge* 3 (1989), S. 195–234; Anthony Hart: *New findings on the possible copyists and owners of the Scarlatti sonata manuscripts in Münster. The role of Antonino Reggio*, Oxford 2011.
- 9 Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seinen Vater, Rom, 11. Dezember 1830, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, Bd. 2: Juli 1830 bis Juli 1832, hrsg. von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u. a. 2009, S. 163.
- 10 Vgl. hierzu SANT Hs. 4463 sowie Wolfgang Grandjean: *Bruckners Studienbuch 1860/61 der Santini-Bibliothek in Münster/Westfalen als biographisches und musiktheoretisches Dokument*, in: *Bruckner-Jahrbuch 2001–2005* (2006), S. 303–331.
- 11 Brief Fortunato Santinis an Gustav Wilhelm Teschner, Rom, 22. Oktober 1842: „sensibilissimo, come io sono per ogni genere di musica“, zitiert nach einer Transkription von Bianca Maria Antolini. Frau Antolini möchte ich für die Bereitstellung der Brief-Transkriptionen sehr herzlich danken.
- 12 Brief Fortunato Santinis an Gustav Wilhelm Teschner, Rom 16. August 1843, zitiert nach Antolini-Transkription.
- 13 Vgl. hierzu den Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seinen Bruder, Rom 10. Mai 1840, zitiert nach: *Fanny Mendelssohn. Italienisches Tagebuch*, hrsg. von Eva Weissweiler. Darmstadt u. a. 1993, S. 116: „Der alte Santini quält mir die Seele aus, so oft er mich sieht, Du sollst ihm Musik schicken, ich werde etwas hier lassen müssen, was ich von Dir mitgebracht habe, ich sehe, er läßt mich sonst nicht fort. Er ist ein gut alt Männchen, bei weitem der Leidlichste unter den Langweiligen hier“.
- 14 Vgl. hierzu etwa SANT Hss. 1867, 1882–1885, 1875, 1892, 1904.
- 15 Vgl. zu diesem Thema folgende Literatur: Friedrich Smend: *Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini*, in: *Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen*. Alois Bömer zum 60. Geburtstag gewidmet, hrsg. von Hermann Degering und Walter Menn. Leipzig 1928, S. 90–98; Karl Gustav Fellerer: *Fortunato Santini als Sammler u. Bearbeiter Händelscher Werke*, in: *Händel-Jahrbuch* 2 (1929), S. 25–40; ders.: *Bachs Johannes-Passion in der lateinischen Fassung Fortunato Santini*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 139–145; Andrea Ammendola: *Fortunato Santinis Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns Der Tod Jesu als Beispiel der Pflege deutscher geistlicher Musik in Italien des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 90 (2006), S. 51–70; ders.: „... per farne conoscere il merito“. *Händels Judas Maccabaeus in der Santini-Sammlung (Münster)*, in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg: Georg Friedrich Händels Judas Maccabaeus. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen 2010, S. 125–147; Peter Schmitz: *Fortunato Santini und die römische Händel-Pflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 253–270; Kirstin Pönnighaus, Maria Schors und Michael Werthmann: *Fortunato Santini als Bearbeiter von Werken Wolfgang Amadeus Mozarts*, in: „*Sacrae Musicae Cultor et Propagator*“. *Internationale Tagung zum 150. Todesjahr des Musiksammlers, Komponisten und Bearbeiters Fortunato Santini*, hrsg. von Andrea Ammendola und Peter Schmitz, Münster 2013, S. 164–181.

16 Hervor geht dies aus einem Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seine Familie, Rom, 2. November 1830, zitiert nach Morgenstern/Wald: *Sämtliche Briefe* (wie Anm. 9), S. 125: „Das erste von Musik was ich hier sah, war der Tod Jesu von Graun, den ein hiesiger abbate, Fortunato Santini, recht gelungen und treu ins Italiänische übersetzt hat; nun ist die Musik des Ketzers mit dieser Übersetzung nach Neapel geschickt worden, wo sie diesen Winter in einer großen Feierlichkeit ausgeführt werden soll, und die Musiker sollen ganz entzückt sein von der Musik und gehen mit großer Liebe und Enthusiasmus ans Werk.“ In einem späteren Brief an Carl Friedrich Zelter vom 1. Dezember 1830 schreibt Mendelssohn weiter: „er [Santini] ist es, der den Tod Jesu übersetzt hat und in Neapel zur Aufführung bringt; in einem Brief, den er von dort aus erhalten hat, heißt es unter Anderm: Tutti i nostri dilettanti non vogliono udire adesso che musica di Graun et di Hendele; tanto è vero che il vero bello non si puo perder mai.“, zitiert nach Morgenstern/Wald: *Sämtliche Briefe* (wie Anm. 9), S. 151. Die Information, dass Santini seine Bearbeitung einem Herzog della Valle, Vorsteher der Società Filarmonica in Neapel, für Aufführungszwecke zugeschickt habe, stammt vom ersten Santini-Biographen Vladimir Stasoff: *L'Abbè Santini et sa collection musicale à Rome*, Florenz 1854, S. 26, Anm. 1.

17 Brief Fortunato Santinis an Gustav Wilhelm Teschner, 1847, zitiert nach: Bianca Maria Antolini: *Fortunato Santini. Collezionismo ed esecuzioni di musica antica a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in: „La la la Maistre Henri...“. *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, hrsg. von Christine Ballmann und Valérie Dufour, Turnhout 2009, S. 415–428, hier S. 427: „molto, ma molto pochi coloro ai quali (dico il per lo disgrazia) piace lo stile tedesco, credo io perché troppo difficile“.

18 Vgl. die umfangliche Briefkorrespondenz zwischen Santini und Gaspari, die als Digitalisat im Internet zugänglich ist: <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/Ep/santini/santini.asp> (08.11.2017). Vgl. hierzu Luigi Fernando Tagliavini: *Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1983, S. 301–324, hier S. 306f.; Giancarlo Rostirolla: ‚Musica Antica‘. Collezionismo e biblioteche musicali nella Roma di metà Ottocento. Il contributo di Fortunato Santini, in: *Nuova rivista musicale italiana* (2008), H. 1, S. 5–56, sowie ders.: *Riletture: Vladimir Vasil'evič Stasov. L'abate Santini e la sua collezione musicale a roma*, in: *Nuova rivista musicale italiana* (2008) H. 3, S. 335–384.

19 Odescalchi war Erzbischof von Ferrara, Bischof von Sabina, Erzpriester an Santa Maria Maggiore, Vikar des Bistums Rom unter Papst Gregor XVI. Vgl. Näheres bei Pietro Pirri: *Vita del servo Dio Carlo Odescalchi già Cardinale della S. Chiesa e*

Vicario die Roma, Isola di Liri 1935, sowie bei Schwedt: *Abbate Fortunato Santini*, in: *Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“* (wie Anm. 15), S. 37–41.

20 Tagebucheintrag Otto Nicolai vom 23.7.1834, zitiert nach: *Otto Nicolais Tagebücher nebst Biographischen Ergänzungen*, hrsg. von Bernhard Schröder, Leipzig 1892, S. 28.

21 Vgl. hierzu ausführlich Remo Giazotto: *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Rom 1970, S. 155f. Vgl. hier das Archivdokument der Accademia (Busta 120, Nr. 30576), aus dem hervorgeht, dass Santini seine Ehrenmitgliedschaft ausdrücklich aufgrund seiner Qualität als Komponist („qualità di compositore“) erhalten habe, die anhand mehrerer Werke Santinis geprüft und für gut befunden worden sei.

22 Vgl. die publizierten Archivdokumente des Archivio di Campo Santo im Anhang des Beitrags von Hans Joachim Marx: *The Santini Collection*, in: *Handel Collections and their History*, hrsg. von Terence Best. Oxford 1993, S. 184–197, hier S. 191–194. Vgl. außerdem Andrea Ammendola: *Von Rom nach Münster. Zur Geschichte der Santini-Sammlung*, in: *Schmitz/Ammendola: Sammeln – Komponieren – Bearbeiten* (wie Anm. 5), S. 40–47, hier S. 41–43.

23 Vgl. hierzu das Sitzungsprotokoll vom 19. März im Archivio di Campo Santo, libro 177, S. 185. Zitiert nach Marx: *The Santini-Collection* (wie Anm. 22), S. 193.

24 Vgl. Dominik Höink: *Zwischen Santini-Sammlung und Choralreform. Zur Biographie des Domvikars und Domchordirektors Bernhard Quante*, in: *Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“* (wie Anm. 15), S. 270–299, hier S. 279f.

25 Vgl. hierzu ausführlich Rudolf Ewerhart: *Die Bischöfliche Santini-Bibliothek, Münster 1962* (*Das schöne Münster*, 35); Klaus Kinder: *Die Musiksammlung Fortunato Santinis in der Diözesanbibliothek zu Münster*, in: *Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft Katholisch-Theologischer Bibliotheken* 45 (1998), S. 137–145, hier S. 142–145; Ammendola: *Von Rom nach Münster*, in: *Schmitz/Ammendola: Sammeln – Komponieren – Bearbeiten* (wie Anm. 5), S. 40–47; Andrea Ammendola und Peter Schmitz: *Dokumente aus der Santini-Sammlung und dem Universitätsarchiv Münster*, in: *Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“* (wie Anm. 15), S. 300–353, hier S. 323–352.

26 Edward Joseph Dent: *The library of Fortunato Santini*, in: *Monthly Musical Record* 34 (1904), S. 64–65.

27 Joseph Killing: *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Düsseldorf 1910.

28 Vgl. Fellerer: *Fortunato Santini als Sammler u. Bearbeiter* (wie Anm. 15); ders.: *Die Musikalischen Schätze der Santinischen Sammlung. Führer durch die Ausstellung der Universitätsbibliothek Münster anlässlich des III. Westfälischen Musikfestes in Münster, Münster 1929*; ders.: *Verzeichnis*

der kirchenmusikalischen Werke der Santinischen Sammlung, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 26 (1931), S. 111–140; 27 (1932), S. 157–171; 28 (1933), S. 143–154; 29 (1934), S. 125–141; 30 (1935), S. 149–168; 31 (1936–1938), S. 95–110; ders.: Bachs Johannes-Passion (wie Anm. 15).

**29** Über Vollbachs Leben und Wirken vgl.: Fritz Volbach (1861–1940). Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Festschrift zum 60jährigen Bestehen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, hrsg. von Klaus Hortschansky, Hagen 1987 (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, 20).

**30** Vgl. Rudolf Ewerhart: Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster, in: Händel-Jahrbuch 6 (1960), S. 111–150; ders.: Die Bischöfliche Santini-Bibliothek (wie Anm. 25); ders.: Art. Santini, Fortunato. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 11, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1963, Sp. 1381–1383.

**31** Vgl. das genaue Konzertprogramm in: Ewerhart: Santini-Bibliothek (wie Anm. 25), S. 26–27. Das Kammerkonzert wurde im Übrigen auch im Westdeutschen Rundfunk gesendet.

**32** Andrea Ammendola: „Sacrae Musices Cultor et Propagator“. Fortunato Santinis Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns ‚Der Tod Jesu‘ als Beispiel der Pflege deutscher geistlicher Musik im Italien des frühen 19. Jahrhunderts, Münster 2005 (maschr. Magisterarbeit); Michael Werthmann: Zwischen konventionellem A-cappella-Ideal und kompositorischer Individualität: Studien zu Fortunato Santinis Requiemvertonungen, Münster 2012 (maschr. Masterarbeit; Herrn Werthmann sei für die Übersendung seiner Studie herzlich gedankt); Dirk Sommer: Kammermusik für Blockflöte in der Santini-Bibliothek, Detmold o. J. (maschr. Diplomarbeit).

**33** Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“ (wie Anm. 15).

**34** Schmitz/Ammendola: Sammeln – Komponieren – Bearbeiten (wie Anm. 5).

**35** Vgl. hierzu die Website des Filmemachers Georg Brintrup: [www.brintrup.com/brintrup-film-deutsch/-de/filme/Santinis-Netzwerk.html](http://www.brintrup.com/brintrup-film-deutsch/-de/filme/Santinis-Netzwerk.html) (08.11.2017).

**36** Killing: Kirchenmusikalische Schätze (wie Anm. 27), hier S. 170–173; Peter Schmitz: Eine wenig bekannte Facette. Überlegungen zum kompositorischen Schaffen Fortunato Santinis, in: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 25 (2010), S. 177–188.

**37** Vgl. Andrea Ammendola: Fortunato Santinis Tu es Petrus-Vertonungen, in: Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“ (wie Anm. 15), S. 114–144, sowie auch Werthmann: Requiemvertonungen (wie Anm. 32).

**38** Vgl. hierzu Anm. 15.

**39** Vgl. hierzu besonders Franziska Sick: Die Bibliothek als Ort des Kulturtransfers. Das Beispiel der Fürstlich-Waldeckischen Hofbibliothek zu Arolsen, in: Europäischer Kulturtrans-

fer im 18. Jahrhundert. Literaturen in Europa – Europäische Literatur?, hrsg. von Barbara Schmidt-Haberkamp, Uwe Steiner und Brunhilde Wehinger, Berlin 2003, S. 47–58.

**40** Vgl. zum Thema Kulturtransfer die folgende Auswahlliteratur: Michel Espagne und Michael Werner: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S., in: Francia 13 (1985), S. 502–510; dies.: Transfers. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle), Paris 1988 (Éditions Recherche sur les civilisations); Michel Espagne: Französisch-sächsischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Eine Problemskizze, in: Comparativ 2 (1992), S. 100–121; Kulturtransfer im Epochenumbbruch Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815, 2 Bde., hrsg. von Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt, Leipzig 1997; Johannes Paulmann: Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Historische Zeitschrift (1998), S. 649–685; Matthias Middell: Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis, in: Comparativ 10 (2000), S. 7–41; Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, hrsg. von Wolfgang Schmale, Innsbruck u. a. 2003.

**41** Gemäß den verschiedenen Methoden der Netzwerkanalyse stehen die Begriffe Zentralität, Dichte und Cliquenanalyse im Fokus der Betrachtung. Mit Zentralität meint man in der Netzwerkanalyse die Identifizierung der zentralen und bedeutendsten Beteiligten in einem Netzwerk. Differenziert wird diesbezüglich zwischen Gradzentralität, Nähezentralität und Zwischenzentralität. Mit dem Begriff Dichte definiert man in der Netzwerkanalyse das Verhältnis der vorhandenen Beziehungen zur Anzahl maximal möglicher Beziehungen. Dabei werden den einzelnen Beziehungen prozentuale Werte von 0 bis 100 zugeteilt und gestaltet die Aktivität der Gesamtbeziehungen in einem Netzwerk berechnet. Die Cliquenanalyse teilt ein Netzwerk in mehrere Teilgruppen, die vollständig miteinander verbunden sind und sich so von anderen Teilgruppen separieren lassen. Besonders interessant dürfte die Dynamik mehrerer personell sich überschneidender Teilgruppen sein. Vgl. hierzu die folgende Auswahlliteratur: Methoden der Netzwerkanalyse, hrsg. von Franz Urban Pappi, München 1987; Stanley Wasserman und Katherine Faust: Social network analysis, Cambridge 1994 (Structural analysis in the social sciences, 8); Dorothea Jansen: Einführung in die sozialwissenschaftliche Netzwerkanalyse, 2. Aufl., Opladen 2003; Linton Freeman: The Development Of Social Network Analysis. A Study In The Sociology Of Science, Vancouver 2004; Hans J. Hummel, Wolfgang Sodeur und Frank Trappmann: Strukturanalyse sozialer Netzwerke. Konzepte, Modelle, Methoden, Wiesbaden 2005.

**42** Vgl. hierzu die Website der ULB Münster: [www.ulb.uni-muenster.de/nachlaesse/netzwerk/index.html](http://www.ulb.uni-muenster.de/nachlaesse/netzwerk/index.html) (08.11.2017).

Paul Tillmann Haas

## MusicSpace – ein neuer Lernort für wissenschaftliche Musikbibliotheken

*Ein MusicSpace ist ein Lern- und Arbeitsort, der sich an den Bedürfnissen der NutzerInnen wissenschaftlicher Musikbibliotheken orientiert und auf eine Verbesserung der benötigten spezifischen Infrastruktur abzielt. Ein MusicSpace ermöglicht die praktische Auseinandersetzung mit und die Weiterverarbeitung von bereitgestellten musikbezogenen Materialien in der Bibliothek. Der Artikel befasst sich, neben einer näheren Definition, mit den Ausgangspunkten und möglichen Inhalten eines MusicSpace sowie Anforderungen an eine Konzeption.*

Was ist ein MusicSpace? Was macht man da? Wieso gibt es das in einer Bibliothek? Braucht man sowas? Diese oder ähnliche Fragen haben Sie sich vermutlich gestellt und werden Sie dazu bewegen, diesen Artikel zu lesen. In diesem Text werden Sie relevante Antworten finden und etwas zu den Hintergründen, der Zielsetzung sowie den Gestaltungsmöglichkeiten erfahren. In der Fortsetzung des Aufsatzes, die in der nächsten Ausgabe von Forum Musikbibliothek erscheinen wird, können Sie am Beispiel des Bibliotheks- und Informationssystems der Universität Oldenburg darüber hinaus die konkrete Umsetzung eines MusicSpace kennenlernen.

### Ausgangspunkt

Den Überlegungen zum MusicSpace liegen im Wesentlichen zwei Trends zugrunde. Zentral ist die Entwicklung wissenschaftlicher Bibliotheken hin zum Arbeits- und Lernort, womit beispielsweise ein steigendes Angebot an Arbeitsplätzen, technischer Ausstattung und Schulungen im Umgang mit Technik und Softwarelösungen einhergeht. Es

ist eine Entwicklung, die auch auf einer veränderten Wahrnehmung der NutzerInnen basiert: Für sie verliert die Funktion der Bibliothek als Beschafferin von Information und Literatur an Bedeutung. Das wiederum ist nicht zuletzt durch die zunehmende Digitalisierung und vermeintlich direkt und online frei zugängliche Literatur bedingt. Hiermit verändern sich auch die Erwartungshaltungen der NutzerInnen: Eine vorhandene Infrastruktur für die individuelle wissenschaftliche Arbeit, die über die Bereitstellung von Literatur hinausgeht, wird als selbstverständlich erachtet. Aus diesen Bedürfnissen lässt sich folgern, dass eine Weiterentwicklung und Neukonzeptionierung von Nutzungsbereichen wissenschaftlicher Bibliotheken – wie vielerorts schon der Fall – ein zentraler Bestandteil bibliothekarischer Arbeit der kommenden Jahre sein muss. Es stellt sich die basale Frage, welche Arbeitsplatzangebote den Arbeits- und Lerngewohnheiten der NutzerInnen förderlich sind und welche Infrastruktur benötigt wird.

Die Anforderungen an die Räumlichkeiten der Bibliothek wachsen mit veränderten Nutzungsintentionen: Auch wenn Studierende zu einem Großteil an Einzelarbeitsplätzen arbeiten, steigt dennoch die Nachfrage und damit die Schaffung von Gruppenarbeitsplätzen und -räumen. Vielfältige Arbeitsumgebungen von geschlossenen Einzelarbeitskabinen bis hin zu Flächen, die Gruppen zur Interaktion animieren sollen, liegen im Trend bei Umgestaltungen von Arbeitsbereichen in wissenschaftlichen Bibliotheken.<sup>/1/</sup> Insbesondere an Universitäten bedarf es offener Arbeitsumgebungen, die sowohl der Produktion als auch der Aneignung und dem Austausch von Wissen zuträglich sind und informelles Lernen fördern – ohne notwendigerweise disziplinär an eine Lehr- und Forschungseinrichtung gekoppelt zu sein.<sup>/2/</sup> Lernende benötigen Orte, um in Kleingruppen zu arbeiten, Projektarbeiten zu realisieren, niedrigschwelligen Zugang zu *state of the art*-Hard- und Software zu bekommen und ihre Arbeit und die damit verbundenen Prozesse präsentieren zu kön-

nen,<sup>/3/</sup> aber auch Räume für Gestaltung und Kreativität.<sup>/4/</sup> (Universitäts-) Bibliotheken sind prädestiniert dafür, die nötige räumliche und technische Infrastruktur zu stellen: eine Infrastruktur, die komplexer wird und sich nicht auf Bereitstellung, Pflege und Archivierung von Literatur und Information beschränken kann: „People now look to libraries to assist them and provide tools for skill-building and making.“<sup>/5/</sup> Die Konzeption eines Arbeits- und Lernortes muss immer im Gesamtkontext der übergeordneten Institution gesehen werden und sich hierin behaupten.<sup>/6/</sup>

Der zweite Trend – Makerspaces – führte zur Bildung des Terminus MusicSpace und lässt sich aus den bereits genannten Entwicklungen folgern. So sind Makerspaces in Bibliotheken augenfällige neue Ausprägungen spezieller und stark technologisierter Angebote, die zu einer zunehmenden Heterogenisierung des Arbeitsplatzangebots beitragen und neue Betätigungsmöglichkeiten innerhalb der Bibliothek ermöglichen. Anstelle einer Definition lassen sich besser charakteristische Gemeinsamkeiten und Ideale von Makerspace-Konzepten benennen, die losgelöst von den dort faktisch stattfindenden Tätigkeiten funktionieren:<sup>/7/</sup>

- Produzieren anstelle des Konsumierens als Ziel
- Kollaboratives Arbeiten
- Die Förderung des informellen Lernens, durch Etablierung einer „Hands on“-Mentalität
- Förderung von Kreativität
- Verzicht auf Lehrstrukturen
- „Maker Culture“ – Teilen und Openness als zentrale Ideale
- Bereitstellung von spezieller Hard- und Software / Technologie mit Support
- Häufig eine Fokussierung auf die Förderung von STEM-Fähigkeiten

Die in den letzten *Horizon Reports* geschilderte Nutzerabsicht, die Bibliothek als Ort zum produktiven Arbeiten zu nutzen,<sup>/8/</sup> wird in Makerspaces geradezu idealtypisch gelebt. Sie eignen

sich in besonderer Weise zur Unterstützung von Forschung, Lehre und Projektarbeiten sowohl von Studierenden als auch von Forschenden. Makerspaces sind in diesem Sinne prädestiniert dafür, in wissenschaftlichen Bibliotheken implementiert zu werden,<sup>/9/</sup> wobei insbesondere hier die schiefe Bereitstellung von technischer Innovation nicht zielführend ist. In öffentlichen Bibliotheken kann der Fokus hingegen auf der Attraktivitätssteigerung des bibliothekarischen Angebots, der Gewinnung neuer Kunden und der Erschließung neuer Zielgruppen liegen und somit anders eingestuft werden.

### MusicSpace

Der Übertrag dieser Entwicklungen auf die Musikbereiche wissenschaftlicher Bibliotheken war meines Erachtens vordringlich, da die Möglichkeiten zur Arbeit mit musikbezogenen Materialien – also von uns bereitgestellter Information – in vielen Bibliotheken hinter dem zurückbleiben, was im Bereich der textbasierten Medien schon lange selbstverständlich ist. So ist das Lesen von Noten nur ein rudimentärer Ausgangspunkt innerhalb der Beschäftigung mit Musik – fast jeder weitere einsetzende Arbeitsprozess ist bereits ein produktiver Akt, bei dem unterschiedliche Medien eingesetzt werden: Hören, Machen, Edieren, Schreiben, Produzieren, Schneiden, Aufnehmen, Digitalisieren, Bearbeiten und Editieren von Musik sind Arbeitsprozesse unserer Klientel, denen wissenschaftliche Musikbibliotheken nur begrenzt Rechnung tragen. Jegliche praktische Auseinandersetzung mit Musik wird meist an andere Orte verlagert. Eine wissenschaftliche Betätigung mit musikbezogenen Materialien kann künstlerische, musikpraktische und musiktheoretische Bestandteile umfassen, denen im MusicSpace Rechnung getragen werden soll. Musikbibliotheken können so die zentrale Frage reflektieren: „How can space support them learning and working?“<sup>/10/</sup> Eine in dieser Hinsicht

tiefgreifende Zielgruppenorientierung bedeutet zugleich, dass innerhalb der Bibliothek auch der ‚flüchtigen‘ Komponente von Musik Platz gegeben und mehr als bestandsbezogene musikbibliothekarische Arbeit geleistet wird.

Im Feld der Musikwissenschaft ergeben sich durch die stark unterschiedlichen Disziplinen und die damit einhergehende Methodenvielfalt zahlreiche Möglichkeiten für ein spezifisch musikbezogenes Arbeitsplatzangebot. Historische Musikwissenschaft, Musikethnologie oder Bereiche der interdisziplinär arbeitenden Systematischen Musikwissenschaft unterscheiden sich wesentlich in Methodik, Forschungsgegenstand und benötigter Infrastruktur. Die Ausgestaltung von Arbeitsplätzen muss in dieser Hinsicht nicht immer ausschließlich für MusikwissenschaftlerInnen von Relevanz sein, sondern kann Ausstattungsmerkmale haben, die auch WissenschaftlerInnen anderer Disziplinen zugutekommen.

### Definition

Da der Begriff des MusicSpace im bibliothekarischen Umfeld neu ist, ist eine Definition des Terminus an dieser Stelle sinnvoll:

Ein MusicSpace stellt auf räumlich konzentrierter Fläche Technologie, Hardware, Software und Instrumentarium zur Verfügung, um informelles Lernen und Kreativität zu fördern und die produktive Arbeit mit musikbezogenen Materialien zu ermöglichen. Ein MusicSpace schafft Raum für eine praktische Auseinandersetzung mit Musik, schafft Infrastruktur zum Erstellen, Bearbeiten und Aufzeichnen von Musik und gibt Möglichkeiten zum fachlichen Austausch. Im Unterschied zu etablierten Laboren, Tonstudios und ähnlichen Einrichtungen von Forschungsinstitutionen setzt ein MusicSpace auf niedrigschwelligem Zugang und ist in der Tiefe weniger spezialisiert. Es ist keine Außenstelle eines Forschungsinstituts, sondern ermög-

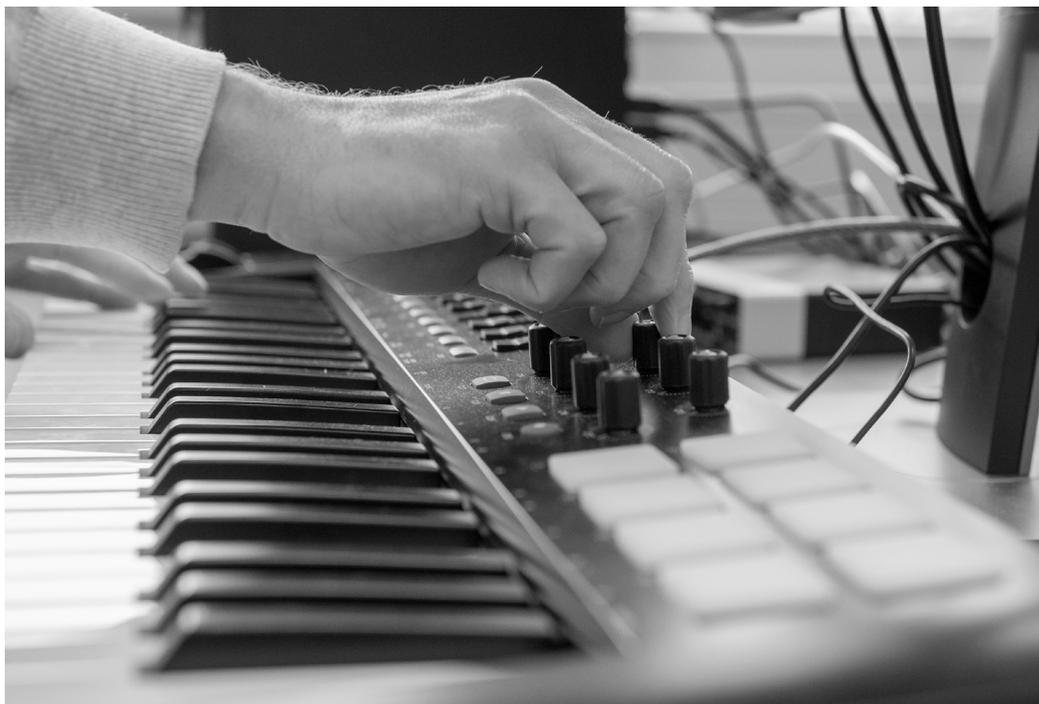


Foto: Daniel Schmidt, Universität Oldenburg

licht die explorative Arbeit mit musikbezogenen Materialien für eine breite Zielgruppe. In die übergeordnete Einrichtung fachlich und hinsichtlich der Angebote integriert, nimmt ein MusicSpace-Konzept die Anforderungen der NutzerInnen und weiterer Stakeholder in den Blick, analysiert die Kooperationspotenziale mit den und die Services der bestehenden Einrichtungen im Umfeld und erarbeitet Supportlösungen sowie Dienstleistungsangebote zu den im MusicSpace angebotenen Services und Modulen.

## Module

Die Module eines MusicSpace können in Hardware, Software, Räume und Einbindungsmöglichkeiten von Bibliotheksbeständen unterteilt werden. Die konkrete Ausgestaltung muss individuell erarbeitet werden und kann beispielsweise im Bereich der Software DAW-Programme („Digital Audio Workstation“), Notationssoftware, Lernprogramme, Audio-Editoren u. v. m. beinhalten. Beispiele für Hardware-Komponenten sind Instrumentarium, Aufnahmetechnik, Audio-PCs, Eingabe- und Midi-Geräte. Insbesondere die Implementation von Soft- und Hardware ist interdependent und legt nahe, den MusicSpace auch als Ort zu etablieren, d. h. die Angebote zu zentralisieren. Räume innerhalb eines MusicSpace können zum Beispiel Aufnahme-/Übekabinen, Tonstudios, spezialisierte Arbeitskabinen oder Flächen zum gemeinsamen Musizieren oder Austausch sein. Ziel des MusicSpace ist es, insbesondere die Nutzung der bereitgestellten Bestände zu verbessern. Dementsprechend ist eine Ausrichtung hieran ebenfalls zentral. Dies kann sich vor allem in Hörumgebungen, Digitalisierungsmöglichkeiten und der Weiterverarbeitung musikbezogener Materialien niederschlagen. Es wurde schon angedeutet, dass eine Umfeld- und Zielgruppenanalyse eine notwendige Voraussetzung im Vorfeld einer MusicSpace-Implementation ist. Dies beinhaltet auch,

dass es in Abhängigkeit der Resultate erstrebenswert ist, Kooperationen und Synergien mit existierenden Einrichtungen einzugehen bzw. zu nutzen. Mediatheken, Tonstudios, Institute, Medientechnische Dienste oder ähnliche Einrichtungen stellen womöglich bereits Dienstleistungen bereit oder verfügen über Know-How, auf das zurückgegriffen werden kann und das sich auf die Wahl einzelner Module auswirkt.

## Öffentliche Musikbibliotheken

Makerspaces sind meist im öffentlichen Bibliothekswesen zu finden;<sup>/11/</sup> so verwundert es kaum, dass Öffentliche Bibliotheken schon Anstrengungen unternommen haben, um auch die praktische Komponente von Musik in die Bibliothek zu holen. In der Kölner Stadtbibliothek steht eine Etage der Zentralbibliothek unter dem Motto „Musik, Medien, Makerspace“. Hier wird den Nutzern Hard- und Software zur Verfügung gestellt, die dazu dient, eine aktive Beschäftigung mit Musik zu fördern:

In einem Bereich der Etage „werden unter anderem folgende Angebote vorgehalten: iPads mit Musik- und Film-Apps, E-Gitarre (Fender Stratocaster) und akustische Gitarre, Mixer und Effektgerät zum Musizieren und Mitschneiden, Mikro, mit Aufnahmegerät für das Erstellen von Podcasts, ein Launchpad mit Ableton-Software, PC mit Programmen zu Gehörbildung, Harmonielehre und Notation, Apple-TV mit Flatscreen für Workshops [...]“<sup>/12/</sup>

Die Musikbibliothek der Hamburger Öffentlichen Bücherhallen hat sich zum Ziel gesetzt, Menschen jedes Alters mit analogen und digitalen Musiziermöglichkeiten an musikalische Inhalte heranzuführen.<sup>/13/</sup> Die Bibliothek offeriert ihren NutzerInnen dementsprechend Instrumentarium, Schnupperkurse und Workshops zu unterschiedlichen Themen wie beispielsweise „Gitarre lernen“, „Musizieren mit Tablets“ oder „Bodypercussion“.

Außerdem sind „eine kleine Bühne mit Licht- und Tontechnik, iPads zum Musizieren mit Apps, Musiksoftware-Plätze und ein Workshop-Room“/14/ Bestandteil des musikbibliothekarischen Angebots.

Diese Konzepte können als Ansatzpunkt und zur Ideenfindung auch für wissenschaftliche Musikbibliotheken interessant sein. So sind einzelne Angebote für NutzerInnen wissenschaftlicher Bibliotheken ebenso relevant, auch wenn der Fokus und die Zielgruppen sich wesentlich un-

terscheiden. In der nächsten Ausgabe von Forum Musikbibliothek wird das derzeit entstehende MusicSpace des Bibliotheks- und Informationssystems der Universität Oldenburg mit den Angeboten und dem dahinterstehenden Konzept näher betrachtet.

Paul Tillmann Haas ist Fachreferent für Musik am Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg

- 1 Rethinking Library Spaces. Long-Term Impact Trend: Driving technology adoption in academic and research libraries for five or more years, in: L. Johnson et al., NMC Horizon Report: 2015 Library Edition, Austin (Texas) 2015, S. 10–11.
- 2 Graham Matthews, Graham Walton (Hrsg.): University libraries and space in the digital world, Farnham 2013, S. 144.
- 3 Ebd.
- 4 Olaf Eigenbrodt: Definition und Konzeption der Hochschulbibliothek als Lernort, in: ABI-Technik 30 (2010), H. 4, S. 252–260, hier S. 254.
- 5 Patrons as Creators. Mid-Term Trend: Driving technology adoption in academic and research libraries over the next three to five years, in: S. Adams Becker et al., NMC Horizon Report: 2017 Library Edition, Austin (Texas) 2017, S. 14–15.
- 6 Eigenbrodt: Definition und Konzeption (wie Anm. 4), S. 252.
- 7 John Burke: Makerspaces: a practical guide for li-

brarians, Lanham 2014 (Practical guides for librarians, no. 8).

8 NMC Horizon Report: 2017 Library Edition (wie Anm. 5), Austin (Texas) 2017.

9 Burke: Makerspaces (wie Anm. 7), S. 15.

10 Les Watson: Better Library and Learning Space. Projects, trends and ideas, London 2013, S. 115.

11 Burke: Makerspaces (wie Anm. 7), S. 15.

12 Hannelore Vogt: Musik, Medien, Makerspace: Die Etage ‚4‘ in der Stadtbibliothek Köln bietet Zugang zu neuen technischen Entwicklungen, in: Forum Bibliothek und Information 65 (2013), H. 10, S. 645–647.

13 Heinrike Buerke: *Öffentliche Bücherhallen: Musikbibliothek auf neuen Wegen*, in: Forum Musikbibliothek 36 (2015), H. 3, S. 53–54.

14 Heinrike Buerke, Michael Schugardt: ‚Laboratorium Musikbibliothek‘ Neue Wege für die öffentliche Musikbibliothek am Beispiel der Hamburger Öffentlichen Bücherhallen, in: Bibliotheksdienst 50 (2016), H. 2, S. 249–256.

Judith I. Haug

## „Corpus Musicæ Ottomanicæ“ (CMO) – Zur digitalen Open- Access-Edition vorderorientalischer Musikhandschriften aus dem 19. Jahrhundert

*Das Digital Humanities-Projekt Corpus Musicæ Ottomanicæ (CMO)|1| ist ein DFG-Langzeitvorhaben, das vom Institut für Musikwissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (Prof. Dr. Ralf Martin Jäger), dem Institut für Arabistik und Islamwissenschaft der WWU (Prof. Dr. Thomas Bauer), dem Orient-Institut Istanbul/*

*Max Weber Stiftung (Prof. Dr. Raoul Motika) sowie perspectivia.net, der Publikationsplattform der Max Weber Stiftung/Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (Bonn) gemeinsam durchgeführt wird. Es widmet sich in innovativer Weise mit historisch-philologischer Methode einem Repertoire, das aus dem traditionell eurozentrischen Rahmen der historischen Musikwissenschaft fällt. Institutionell gesehen liegt die Projektleitung beim Institut für Musikwissenschaft, wo auch die Projektkoordination und das Editorenteam angesiedelt sind. Eine weitere Stelle am Orient-Institut Istanbul ist mit der Recherche nach Quellen vor Ort und deren Erschließung betraut. Ihr obliegt auch die Pflege der Datenbank. Darüber hi-*

naus wird dort die Zusammenarbeit mit türkischen Wissenschaftlern<sup>[2]</sup> und besitzenden Bibliotheken sowie Archiven koordiniert. Die technische Betreuung und digitale Bereitstellung übernimmt die Max Weber Stiftung mit perspectivia.net. Ein internationaler und interdisziplinärer Beirat steht dem Projekt zur Seite.

Gleichzeitig eine „born digital“-Edition in open access und ein Quellenkatalog, leistet CMO Grundlagenarbeit. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Tiefenerschließung von Quellen mit dem Ziel, eine Lücke in der Aufarbeitung der osmanischen Kunstmusik in ihrer schriftlichen Tradition zu schließen. Aus der Sicht des heutigen Forschungsstandes wird diese Lücke auf der einen Seite begrenzt durch die isolierten Niederschriften aus dem 17. und 18. Jahrhundert, vor allem die Notationsammlungen von Alî Ufukî (Albert Bobowski) in westlicher Schrift aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (MSS Paris, Bibliothèque Nationale, Turc 292 und London, British Library, Sloane 3114)<sup>/3/</sup> und das *Buch von der musikalischen Wissenschaft anhand von Buchstaben* des moldawischen Fürsten Demetrius Cantemir in alphanumerischer Notation aus dem frühen 18. Jahrhundert (MS Istanbul, Istanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmalar Enstitüsü 100).<sup>/4/</sup> Auf der anderen Seite stehen die Musikdrucke des 20. Jahrhunderts, also des späten osmanischen Reiches und der frühen Republik. Darunter kommt den von den bedeutenden Musikgelehrten Rauf Yekta, Suphi Ezgi und Sâdeddin Arel betreuten und weit verbreiteten Veröffentlichungen des staatlichen Konservatoriums *Darü'l-Elhân* („Haus der Melodien“) besondere Bedeutung zu.<sup>/5/</sup> In der Folge nahm auch die Bedeutung des staatlichen Rundfunks TRT bei der Kodifizierung des Repertoires zu, sodass das TRT-Notenarchiv heutzutage zum Beispiel von Amateurmusikern als erste Anlaufstelle und Autorität in Repertoirefragen verstanden wird.<sup>/6/</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Überlieferungsgeschichte sind die für CMO ausgewerteten Quellen bedeutsam, denn in ihnen treten sowohl aus der Praxis gefallene Kompositionen als auch aufschlussreiche Varianten bekannter Stücke zutage.

Das kann für die Wiederbelebung von vergessenem Repertoire und die Bereicherung der Aufführungspraxis unmittelbar nutzbar gemacht werden. Darüber hinaus trägt die Zugänglichmachung dieser Quellen zur Klärung und Bewusstmachung historischer Zusammenhänge und Überlieferungsprozesse an der Schnittstelle zwischen mündlicher und schriftlicher Tradierung bei, und das über einen langen Zeitraum hinweg. Die ältesten Verbindungen anhand von Konkordanzen, auch bei potenziell beträchtlicher Varianz im melodischen Detail, weisen bis in das späte 16. Jahrhundert zurück, das heißt in die älteste Schicht des mit einiger Sicherheit datierbaren Repertoires in den Handschriften des Alî Ufukî.

Die erste, seit Oktober 2015 laufende Förderphase ist den Quellen in Hampartsum-Notation gewidmet, die zweite den Handschriften in westlicher Notation. Die Hampartsum-Notation<sup>/7/</sup> ist nach ihrem maßgeblichen Erfinder, dem armenischen Musiker und Komponisten Hampartsum Limonciyan benannt. Er entwickelte um 1812 gemeinsam mit anderen Angehörigen seiner Gemeinschaft ein Schriftsystem, das auf den liturgischen *khaz*-Neumen der armenischen Kirche beruht und die Tonstufen des osmanisch-türkischen Systems direkt anspricht. Diese Notationstechnik war relativ erfolgreich und resultierte in einem beträchtlichen Quellenbestand, wurde aber spätestens bis zu den 1920er-Jahren durch die westliche Notation abgelöst. Somit ergeben sich drei Quellentypen: Manuskripte in Hampartsum-Notation, Manuskripte in westlicher Notation sowie Drucke in westlicher Notation. Somit wird der multiethnische, interreligiöse Tradierungskontext der vorderorientalischen Kunstmusik besonders in den Vordergrund gestellt. Die Handschriften stammen beispielsweise aus den Sammlungen des Instituts für Turkologie der Istanbul Üniversitesi, der Nadir Eserler Kütüphanesi (Rara-Bibliothek) der Istanbul Üniversitesi, der Technischen Universität Istanbul – Staatliches Konservatorium für Türkische Musik (Istanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı) sowie dem Institut für Türkische Literatur der Bilkent Universität (Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü). Die kritische Edition ist

interdisziplinär angelegt und richtet sich an die musikwissenschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Fachgemeinschaften sowie die Musikpraxis. Daraus soll eine Stärkung der historischen Aufführungspraxis folgen. Die Präsentation der gesungenen Texte in ihrer Form als Aufführungsmaterial kann als besonders innovativ gelten, da diese üblicherweise lediglich in Liedtextsammlungen oder anderen reinen Texteditionen zugänglich sind.

## Quellenkatalog

Der Quellenkatalog enthält bereits die Metadaten zu elf Musikhandschriften, zu zahlreichen Musikdrucken aus dem 20. Jahrhundert, die als Referenzwerke dienen, sowie zu den relevanten theoretischen Texten und Sekundärliteratur wie zum Beispiel Enzyklopädien. Der Datenbank, die auf *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) basiert und mit MEI 3.0 kompatibel ist, liegt ein von Jürgen Diet entwickeltes Datenmodell zugrunde.

Die Metadaten zu weiteren Manuskripten werden derzeit eingepflegt. Der *workflow* bei der Dateneingabe umfasst drei Schritte vom Manuskript (oder dem Druck) zum fertigen Katalogeintrag: Zuerst wird die Quelle – besonders im Falle von Handschriften – detailliert beschrieben, zum Beispiel bezüglich Dimensionen, Follierung oder Paginierung, Erhaltungszustand oder (soweit nachvollziehbar) Provenienz. Danach werden die in der Quelle enthaltenen Informationen zu den einzelnen Werken in einer sogenannten *expression template*, einem Excel-Dokument, festgehalten. Teilweise wird frei formuliert, teilweise erfolgt der Eintrag anhand von Auswahlmenüs, die den standardisierten Parametern wie zum Beispiel *makâm*, *usûl* oder Komponistennamen entsprechen. Dieses Dokument umfasst alle Kategorien, die für den Quellenkatalog relevant sind. Der Titel wird in wissenschaftlicher Transkription /8/ sowie in der originalen Schreibung der Quelle – armenisch, arabisch oder griechisch – wiedergeben. Umfasst die Quelle ein Inhaltsverzeichnis, werden auch die dort verwendeten Titel in beiden Schreibun-

gen aufgenommen. Letztlich bietet die Kategorie „Title: alt“ die Möglichkeit, die programmatischen Titel von Instrumentalkompositionen (z. B. *Mevc-i deryâ* – Meereswellen oder *Gülîstân* – Rosengarten) mit zu verzeichnen. Im Falle von Vokalmusik wird selbstverständlich auch das Textincipit verzeichnet (in zwei Schreibungen). Ist der Name des Komponisten bekannt, wird er zunächst in originaler Schreibung aufgenommen, in einem zweiten Schritt dann mit einer beständig erweiterten und verfeinerten Liste standardisierter Personendaten verbunden. Gleiches gilt für Textdichter. Neben der Edition als solcher und der Pflege der Datenbank ist bio-bibliographische Arbeit ein weiteres wichtiges Tätigkeitsfeld. Die Zuschreibung von Werken an Komponisten wird im osmanischen Kontext mit steter Regelmäßigkeit dadurch erschwert, dass verschiedene Namensvarianten einer Person existieren. Hinzu kommen orthographische Abweichungen, und auch die Häufigkeit bestimmter männlicher Vornamen wie zum Beispiel Ahmet, Mehmet, Mustafa oder Osman kann zu Unklarheiten führen. Alle werden in Quellen und Sekundärliteratur verifiziert und in der Datenbank abgelegt. Weiterhin wird die Zuschreibung durch die Analyse und Identifikation von Konkordanzen noch verfeinert und verfestigt, soweit möglich.

Der *makâm* (melodischer Modus) ist eines der zentralen Ordnungsprinzipien der nahöstlichen Musik. Er wird bestimmt durch die Kombination von Tonstufen aus einer viel umfangreicheren Materialleiter zu einer heptatonischen Skala, seinen Schlussston und charakteristische Bewegungsmuster. Informationen zum *makâm* werden in transliterierter originaler Schreibweise sowie in standardisierter Form aufgenommen. Das Vorgehen bezüglich dem *usûl* (rhythmischer Modus) ist analog; eine Liste mit standardisierten Schreibungen wurde speziell für CMO von Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı (Bilkent Universität Ankara – Institut für Türkische Literatur) und Assoc. Prof. Dr. Cenk Güray (Yıldırım Beyazıt Universität Ankara – Staatliches Konservatorium für Türkische Musik) angefertigt. /9/

Nach einer generellen Trennung in Instrumental- und Vokalmusik wird auch das Kriterium Gat-

tung berücksichtigt. In manchen Fällen muss in Abwesenheit einer Überschrift durch das Editorenteam eine Entscheidung getroffen werden; dies ist jedoch aufgrund klarer Gattungsdefinitionen anhand formaler oder textlicher Merkmale überwiegend unproblematisch. Die Spalte „Annotations“ gibt die Möglichkeit, nach Bedarf Anmerkungen hinzuzufügen. Häufige Fälle, die vermerkt werden müssen, sind zum Beispiel das Fehlen eines Formteils, die Beteiligung mehrerer Schreiberhände, Beschädigungen, Randnotizen oder auch in der Quelle vergebene Werknummern („index\_no“).

Für die Zukunft ist eine Integration des osmanisch-türkischen Repertoires in RISM ein besonderer Wunsch. Dies würde neben einer deutlich verbesserten Zugänglichkeit auch eine Würdigung dieser reichen Kunstmusiktradition bedeuten und überkommene Grenzziehungen und Vorurteile innerhalb der musikforschenden Fachgemeinschaft überwinden helfen. Da einige relevante Bibliotheken wie die Ankara Milli Kütüphanesi oder die oben genannte Nadir Eserler Kütüphanesi noch keine Siglen besaßen, musste die Vergabe eines Sigels bei der RISM-Zentralredaktion beantragt werden. Diesem Sigel, zum Beispiel TR-lüne für „Türkei - Istanbul Üniversite[si] Nadir Eserler“, werden die lokal vorhandenen Signaturen angehängt. Schließlich werden Werknummern vergeben, die dazu dienen, verschiedene Varianten eines bestimmten Stücks – die durchaus voneinander abweichen können – einander zuzuordnen. Dabei wird die Definition einer Grundgestalt oder eines wie auch immer gearteten Eigentlichen konsequent vermieden, da in der nahöstlichen Tradition die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit unterschiedlicher Traditionsstränge als ein zentrales Prinzip gilt.

Bevor der dritte und letzte Schritt, die eigentliche Datenpflege, durchgeführt werden kann, muss die *expression template* von mindestens einer Person Korrektur gelesen werden. Als letzter Schritt werden die Informationen aus der *expression template* in die Datenbank eingepflegt. In der ersten Projektphase wurde eine Kombination aus dem Git-Client *SourceTree*, einem speziell auf CMO zugeschnittenen *Content Generator* und dem XML-Editor *Oxygen* eingesetzt. Aufgrund der durch die

darunterliegende Technik vorgegebenen Terminologie wird ein einzelnes Werk oder eine einzelne Werkversion als *expression* bezeichnet, eine Komposition als übergeordnete, aus mehreren Versionen bestehende Einheit als *work* (daher auch die Bezeichnung *work number*). Eine *expression* wird mit Hilfe eines *source component* mit einer übergeordneten Einheit, das heißt einem Druck oder einer Handschrift, verbunden. In der Zwischenzeit wurde von *perspectivia.net* mit der Unterstützung durch die Verbundzentrale des Gemeinsamen Bibliotheksverbunds in Göttingen die Umstellung auf eine neue, webbasierte Eingabemaske vorbereitet. Diese Eingabemaske (siehe Abbildung 1) wird die Arbeitsabläufe bei der Datenpflege deutlich beschleunigen und vereinfachen.

## Edition

Der Editionsplan sieht derzeit zwei Phasen vor, nämlich Hampartsum- und westliche Manuskripte, die den Teilen 1 und 2 der Edition entsprechen. Diese „Parts“ sind jeweils anhand der besitzenden Bibliotheken in sechs bzw. fünf „Series“ angelegt. Die „Volumes“ entsprechen den einzelnen Handschriften. Sie wiederum sind auf der niedrigsten Ebene in die Teilbände Edition, Kritischer Bericht und gegebenenfalls Textedition gegliedert. Die Edition ist über dasselbe Portal zugänglich wie der Quellenkatalog, sodass sich die beiden Projektteile nahtlos ergänzen. Der Zugriff auf die Editionen erfolgt sowohl über eine Browsing-Systematik als auch über eine Schlagwortsuche, die anhand der für den Quellenkatalog beschriebenen Parameter gesteuert werden kann. Die Notenausgaben entstehen in einer maschinen- und menschenlesbaren Version, das heißt als XML-Code und als PDF das von der CMO-Plattform in *open access* heruntergeladen werden kann. Das *open access*-Konzept ist zentral für die Philosophie von CMO, die einzelnen Bände der Edition werden jedoch ebenfalls als Print-on-Demand-Ausgaben physisch erscheinen. Für einen späteren Zeitpunkt ist weiterhin geplant, Digitalisate von gemeinfreien Drucken und Handschriften über das

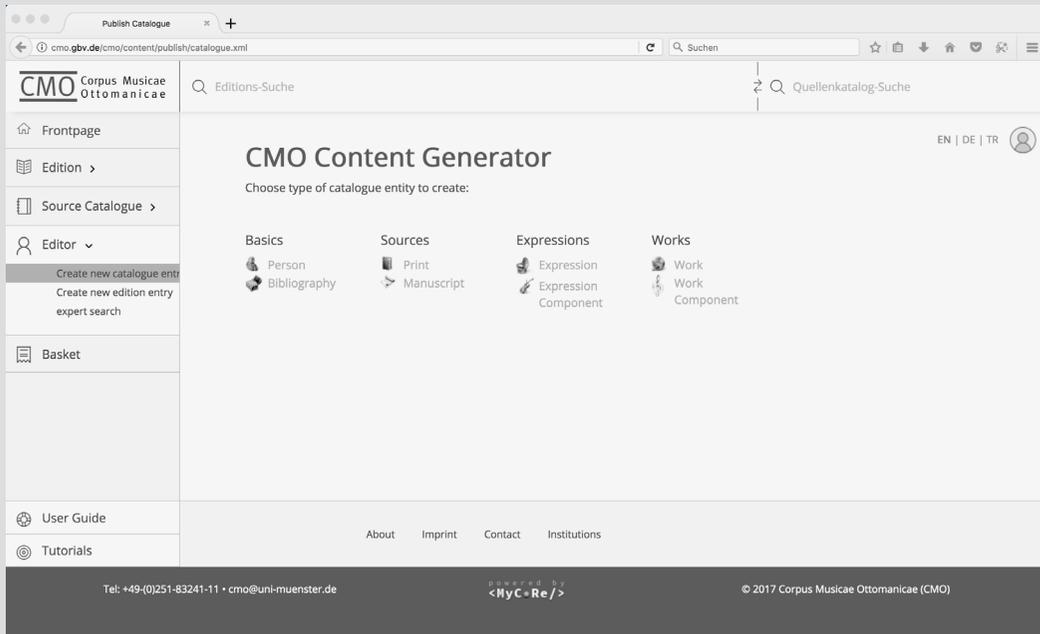


Abb. 1: CMO Content Generator

Software: GBV: MyCoRe, GPL v3

Quellen-Portal von *perspectiva.net* zu verlinken. Auch die Vernetzung mit der ViFaMusik soll auf diesem Wege verwirklicht werden.

Das Team der Musikeditoren arbeitet mit dem Notensatzprogramm *Sibelius*, das für die Anforderungen einer kritischen Edition modifiziert wurde. Eine kritische Edition bedeutet selbstverständlich die Verwendung von Annotationen und Anzeichnungen im Notentext; dazu wurden mit großer Sorgfalt auf die speziellen Gegebenheiten der Hampartsum-Notation abgestimmte Editionsrichtlinien erarbeitet. Ist die Quelle in Hampartsum-Notation verfasst, enthält der Kritische Bericht überdies ein Notensystem, das die Entsprechungen zwischen Hampartsum-Zeichen und Tonstufe anzeigt („Pitch Set“). Dies ist unerlässlich, da die einzelnen Zeichen jeweils dem vorgegebenen *makâm* entsprechend interpretiert werden. Hierfür wurde die Entwicklung eines Hampartsum-Fonts in Auftrag gegeben, denn solch ein Zeichensatz existierte bisher nicht. Ein weiteres Beispiel für die Entwicklung individueller Lösungen

ist die Hinzufügung eines zweiten Systems in der Edition, das den *usûl* gemäß der Angabe im Titel einer Komposition repräsentiert, um der fundamentalen Bedeutung des rhythmischen Zyklus für Komposition, Überlieferung und Aufführung Rechnung zu tragen. Dieses System besteht aus zwei Linien, welche den Grundsclägen auf dem Paukenpaar *kudüm* entsprechen. Die in der CMO-Edition verwendeten *usûl*-Gestalten stammen aus den Handschriften selbst, sofern diese eigene *usûl*-Listen enthalten. Dies ist zum Beispiel im Manuskript TR-lüne 211 der Fall. Ansonsten werden zeitgenössische Theoriewerke hinzugezogen, die im gleichen kulturellen Umfeld entstanden sind wie die Notationen. Die Generalvorzeichen und Versetzungszeichen folgen dem so genannten Ezgi-Arel-System/10/ mit jeweils drei Zeichen für Hoch- und Tiefalteration, obwohl diese nicht in jedem Fall und besonders nicht bei Quellen vor 1880 mit der historisch intendierten Interpretation der einzelnen Tonstufen übereinstimmen. Sie dienen dazu, die Lage einer Tonstufe im Verhältnis zu den

umgebenden Tönen anzudeuten, ohne die exakte Größe des Intervalls zu definieren.

Die Textedition erfolgt entsprechend mit einer Transliteration aus der arabischen und armenischen Schrift, die im Zusammenhang mit der Hampartsum-Notation regelmäßig für die Textunterlegung eingesetzt wurde, nach wissenschaftlicher Methode, Edition in Originalschrift und Kritischem Bericht, der in diesem Falle nicht als separate PDF-Datei bereitgestellt, sondern, wie in Texteditionen üblich, als Apparat in Fußnoten beigegeben wird.

### Abschluss und Ausblick

Der vorliegende Beitrag spiegelt den Arbeitsstand im Spätherbst 2017, das heißt zum Ende des ersten Abschnitts der ersten Förderphase. Als innovatives

Digital-Humanities-Projekt wird CMO einen wichtigen Beitrag für die Quellenkunde, die Geschichtsschreibung und die Aufführungspraxis der nahöstlichen Kunstmusik leisten. Über das momentan laufende Langzeitvorhaben hinaus wird durch die technische Struktur die Möglichkeit offengehalten, in Zukunft vergleichbare Projekte aus verwandten Gebieten, wie zum Beispiel das in griechischer liturgischer Schrift notierte Repertoire, zu integrieren; ein weiteres Fernziel ist es, für die vorderorientalische Kunstmusik ein neues RISM-Arbeitsfeld zu schaffen. Zum Abschluss möchte die Autorin im Namen von CMO allen Partnern vor Ort sowie den Beiratsmitgliedern Dank für ihre großzügige und unverzichtbare Unterstützung aussprechen. /11/

PD Dr. Judith I. Haug ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt CMO am Orient-Institut Istanbul

1 *Corpus Musicae Ottomanicae* (CMO), [www.uni-muenster.de/CMO-Edition/](http://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/) (17. Oktober 2017). Dieser Artikel ist Teil des DFG-Projekts „Corpus Musicae Ottomanicae (CMO). Kritische Editionen vorderorientalischer Musikhandschriften“, Projektnummer 265450857.

2 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen, sofern sie nicht eine spezifische Person meinen, sind als geschlechtsneutral aufzufassen.

3 Für MS GB-Lbl Sloane 3114 siehe Albert Bobowski (Ali Ufuki): *Mecmûa-i sâz ü söz: tıpkıbasım*, hrsg. von Şükrü Elçin, Istanbul 1976; Albert Bobowski (Ali Ufuki): *Hâzâ mecmûa-i sâz ü söz*, hrsg. von M. Hakan Cevher, Izmir 2003. Die Edition von MS F-Pbn Turc 292 ist in Vorbereitung als Judith I. Haug: *Ottoman and European Music in 'Ali Ufuki's Compendium*, Ms. F-Pbn Turc 292: analysis, interpretation, cultural context.

4 Edition: Owen Wright: *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, London 1992.

5 *Türk Musikisi Klasikleri*, hrsg. von Darü'l-Elhân, 180 Bde. Nach 1926: Istanbul Konservatuvarı, o. O. [Istanbul]; [vor 1926:] o. J. Ralf Martin Jäger: *Katalog der hampartsum-notasi-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul*, Eisenach 1995. S. ix f.

6 Die beliebte Seite *Nota Arşivleri*, [www.notaarsivleri.com](http://www.notaarsivleri.com) (20. November 2017) enthält sowohl das Repertoire des TRT als auch die Darü'l-Elhân-Drucke zumindest in Teilen.

7 Für eine Einführung in die Hampartsum-Notation, ihre Quellen und ihren kulturellen Kontext siehe Ralf Martin Jäger: *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach 1996 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 7), sowie die im Druck befindliche Dissertation von CMO-Editor Jacob Olley: *Writing Music in Nineteenth-Century Istanbul: Ottoman Armenians and the Invention of Hampartsum Notation*, Diss. King's College London, 2017.

8 *Guidelines for the Transcription of the Ottoman Lyrics from Arabic into Latin Characters*, [www.uni-muenster.de/imperia/md/content/cmo-edition/publikationen/guidelines\\_for\\_transcription\\_with\\_a\\_table\\_of\\_consonants.pdf](http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/cmo-edition/publikationen/guidelines_for_transcription_with_a_table_of_consonants.pdf) (30. Oktober 2017).

9 *Standard List of Musical Terms*, [www.uni-muenster.de/imperia/md/content/cmo-edition/publikationen/standard\\_list\\_of\\_musical\\_terms.pdf](http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/cmo-edition/publikationen/standard_list_of_musical_terms.pdf) (30. Oktober 2017).

10 Rauf Yekta: *La musique turque*, in: Albert Lavignac und Lionel de la Laurencie (Hrsg.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Teil I: *Histoire de la musique*, Bd. 5, Paris 1922, S. 2945–3064.

11 Aus Platzgründen sei hier auf die entsprechenden Seiten der CMO-Homepage verwiesen: *Wissenschaftlicher Beirat*, [www.uni-muenster.de/CMO-Edition/cmo/beirat.html](http://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/cmo/beirat.html) (28. November 2017), sowie *Kooperationspartner*, [www.uni-muenster.de/CMO-Edition/koop/koopartner.html](http://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/koop/koopartner.html) (28. November 2017).

## Wer oder was ist Santini? – AIBM-Jahrestagung 2017 in Münster

Wer bei der Google-Suche „Santini“ eingibt, findet eine italienische Marke, die hochwertige Fahrradbekleidung herstellt. Münster ist definitiv die Fahrradhauptstadt Deutschlands, auch die Attribute italienisch und hochwertig passen zu der (mir vor der Tagung gänzlich unbekannt) Santini-Sammlung der Diözesanbibliothek Münster. Welcher musikalische Schatz hier verborgen ist, ließ sich auf der diesjährigen Jahrestagung in vielfältiger Weise erleben.

Nachdem einige der fast 150 angemeldeten Teilnehmer der AIBM-Jahrestagung 2017 schon ab Montag, dem 4. September, eine spezielle zweitägige RDA-Schulung genießen durften, fanden sich viele Kolleginnen und Kollegen beim gewohnt familiären Vorabendtreffen am Dienstagabend im Restaurant A2 direkt am idyllischen Aasee ein. Am Mittwoch startete die Tagung dann offiziell mit der Begrüßung durch den „Hausherrn“ Prof. Dr. Johannes Wessels, Rektor der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, in der Aula des

Schlusses. In der anschließenden ersten Plenums-sitzung ging es gleich mitten hinein in das reiche Münsteraner Musikleben. Nach einem Vortrag von Prof. Dr. Jürgen Heidrich über Maximilian Friedrich von Droste zu Hülshoff (ein Onkel der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff) als Kirchenmusiker gab Dr. Andrea Ammendola von der ULB Münster einen spannenden ersten Einblick in die Musiksammlung Fortunato Santinis. Die Historie dieser Sammlung und ihres Begründers lässt sich auf den Internetseiten der Diözesanbibliothek Münster (die die Sammlung beherbergt) nachlesen. Prof. Ulrich Rademacher stellte im Anschluss die nicht ganz so alte, aber ebenso traditionsreiche „Westfälische Schule für Musik“ der Stadt Münster vor. Nach der anschließenden Kaffeepause war für den Rest des Mittwochvormittags die Kommission für Aus- und Fortbildung an der Reihe. Der erste Vortrag von Vanessa Kreis (ULB Münster) über ihre Bachelor-Arbeit kann in Forum Musikbibliothek 3/2017 nachgelesen werden. Beate Sandmann von der ULB Bonn berichtete von den Erfahrungen mit Schulungen zur Informationskompetenz, zu denen Studierende eigene mobile Endgeräte mitbringen



Dr. Ammendola zeigt Santini  
Foto: Manfred Ullrich

(BYOD = Bring your own device). Danach stellten Jürgen Diet (BSB München) und Dr. Andrea Hammes (SLUB Dresden) den neuen Fachinformationsdienst Musikwissenschaft vor. Die Vortragsfolien hierzu können auf der AIBM-Webseite eingesehen werden.

Nach der Mittagspause nahm ich am Treffen der AG Musikabteilungen an wissenschaftlichen Bibliotheken teil. Uns erwartete als erster Beitrag ein unerwartet spannender Einblick in die Arbeit an der Open-access-Edition vorderorientalischer Musikhandschriften aus dem 19. Jahrhundert, „Corpus Musicae Ottomanicae“ durch Dr. Judith Haug vom Orient-Institut Istanbul. An dieser Stelle sei auf die Homepage des Projektes unter [www.uni-muenster.de/CMO-Edition](http://www.uni-muenster.de/CMO-Edition) hingewiesen. Es schloss sich ein Vortrag über das Projekt „Beethovens Werkstatt“ an, der von Richard Sängler und Susanne Cox vom Beethoven-Haus Bonn gehalten wurde. Auch hier sei auf die Homepage [www.beethovens-werkstatt.de](http://www.beethovens-werkstatt.de) verwiesen. Über die Forschung zu Musikfrühdrucken im deutschsprachigen Raum informierte Moritz Kelber von der Universität Salzburg, auch über das damit zusammenhängende Datenbankprojekt, einer Art VD16 für Musikdrucke. Abschließend berichtete Heinz Werner Kramski vom Deutschen Literaturarchiv Marbach über den Workflow Unikale Digitale Objekte („Born Digitals“) am DLA.

Der Mittwochabend führte wieder zurück zum Thema Santini mit einem Konzert im Lesesaal der Diözesanbibliothek. Unter dem Titel „Porta Paradisi“ wurde Musik aus der Santini-Sammlung instrumental wie auch vokal vorgetragen, darunter auch fünf Motetten aus Fortunato Santinis eigener Feder. Unter den Ausführenden entdeckte man bereits bekannte Gesichter, so sang Dr. Andrea Ammendola, der in der Plenumsitzung den Vortrag über die Santini-Sammlung gehalten hatte, in der „Kleinen Cantorey Münster“ mit, und im (Instrumental-) „Ensemble con moto“ konnte man den Hauptorganisator der Jahrestagung, Burkard Rosenberger (ULB Münster), an der Geige erleben. Man bekam einen schönen Eindruck von der Vielfalt der Musikschatze in der Santini-Sammlung.

Der Donnerstag startete wieder mit einer Plenumsitzung, diesmal ganz im Zeichen der sogenannten „neuen Medien“. Den Anfang machten Ulrich Halfter und Josephin Hartmann vom Anbieter „scorefab“ (früher: Projekt „e-Partitur“ an der TU Chemnitz), die ihre kostenpflichtige App für digitale Noten vorstellten. Direkt anschließend berichtete Paul Haas vom Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg von seiner Referendariats-Abschlussarbeit zum Thema „MusicSpace als Entwicklungsperspektive für WBs“. Analog zu Makerspace-Angeboten soll durch verschiedene Arbeitsplatzangebote die Bibliothek wieder neu als Lernort etabliert werden. Jim Jones von der ULB Münster schloss die Plenumsitzung mit einem Bericht über das Music Score Portal ab. Zielsetzung war die Einrichtung einer Website, die Werke eher unbekannter Komponisten bzw. Informationen zu Musikstücken, die über die allgemeinen Metadaten hinausgehen, strukturiert zugänglich und suchbar macht. Bislang existiert eine Beta-Version des Music Score Portal unter <http://linkeddata.uni-muenster.de/musicportal>, die Folien des spannenden Vortrags finden sich auf der AIBM-Webseite. Die AV-Kommission bereicherte die zweite Hälfte des Vormittags mit verschiedenen Beiträgen.

Am Nachmittag nahm ich an einer interessanten Führung durch die Diözesanbibliothek Münster mit Santini-Sammlung teil, hier kamen zu den Informationen durch den Vortrag von Herrn Dr. Ammendola und den akustischen Eindrücken des Konzerts noch optische wie auch teilweise haptische Zugänge zur Sammlung auf sehr unterhaltsame Weise hinzu. Der ebenfalls am Nachmittag im Rahmenprogramm präsentierte Film „Santinis Netzwerk“ bereicherte und ergänzte die ohnehin schon beeindruckende Vorstellung, die ich von diesem musikalischen Schatz bekommen hatte. Mit dem geselligen Abend im gemütlichen Schlossgarten-Restaurant klang der Tag aus.

Der Freitag begann mit einer letzten Plenumsitzung, den Anfang machte Christoph Steiger von der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mit einem Vortrag zum Thema „Präsentation

des Notenbestandes mit Hilfe der GND". Die Folien von Herrn Steiger stehen zum Nachlesen auf der AIBM-Webseite zur Verfügung. Einen eher technischen Aspekt beleuchtete Jana Hentschke von der DNB bei ihrem Vortrag zum Thema „Linked Data für das Deutsche Musikarchiv". Die Webseite <http://www.dnb.de/lds> zeigt die bisherige Entwicklung. Auch hier können die Vortragsfolien über die AIBM-Webseite abgerufen werden. Dies gilt genauso für die folgenden Präsentationen im Rahmen der Freitagvormittags-Plenumsitzung. Es folgte ein Vortrag zum GND-Webformular (Sarah Hartmann, Wibke Weigand vom DMA), das die Anreicherung der GND durch Beiträge von Nicht-Verbund-Teilnehmern zum Ziel hat. Der anschließende Bericht aus der DNB von Renate Behrens drehte sich hauptsächlich um den derzeitigen Stand der RDA. Dabei wies sie darauf hin, dass nach fast einem Jahr nach Auflösung der Unter-AG Musik eine neue Themengruppe Musik eingerichtet wurde, die der Fachgruppe Erschließung untersteht. Im Moment ist RDA in einem großen Umbruch begriffen, der jeweils aktuelle Stand kann im RDA-Info-Wiki (DNB) oder auf der EURIG-Webseite nachverfolgt werden. Den Abschluss der

letzten Plenumsitzung machte Cortina Wuthe von der Stadtbibliothek Steglitz-Zehlendorf mit einer Präsentation der Ergebnisse der Umfrage zum Katalogisierungslevel (in Forum Musikbibliothek 2/2017 bereits abgedruckt) und der daraus resultierenden weiterführenden Überlegungen der Projektgruppe.

Keine Jahrestagung ohne Mitgliederversammlung! Innerhalb der Tagesordnung (TOP 6 Satzungsänderung) wurde mehrheitlich beschlossen, eine Namensänderung von „AIBM/IVMB" zu „IAML Deutschland" durchzuführen. Weitere vorgeschlagene Satzungsänderungen konnten leider nicht ausreichend besprochen und verabschiedet werden.

Insgesamt war es eine sehr gelungene und gut organisierte Jahrestagung mit informativen Vorträgen, anregenden Gesprächen und einem inspirierenden Rahmenprogramm. Vielen Dank an die Organisatoren, allen voran Burkard Rosenberger, und natürlich auch die vielen Helfer! Bis nächstes Jahr in Leipzig!

Beate Schiebl  
Bibliothekarin am Herder-Institut in Marburg



AIBM-Vorstand während der AIBM-Mitgliederversammlung

Foto: Manfred Ullrich

## Wege in die Zukunft Öffentlicher Musikbibliotheken – Herausforderungen und Perspektiven

„Rücken wir ein bisschen zusammen“, sagten sich viele der zahlreichen Teilnehmer der vollbesetzten Sitzung der Arbeitsgemeinschaft „Öffentliche Musikbibliotheken“ im Rahmen der Jahrestagung der deutschen Ländergruppe der AIBM am 6.9.2017 in Münster. Die beiden AG-Sprecher, Axel Blase (Reutlingen) und Cortina Wuthe (Berlin), hatten zu einem Forum eingeladen, das die Themen:

- personelle Ressourcen
- Möglichkeiten der Zusammenarbeit in der Formal- und Sacherschließung nach RDA
- Kooperationsmodelle
- Wandel von Dienstleistungen in der Medienbeschaffung bis zur Informationskompetenz

diskutieren wollte. Das Forum wurde von Impulsbeiträgen von Claudia Monien (Wiesbaden), Brita Schüttler (Halle) und Beate Straka (Stuttgart) eingeleitet, die die Veränderungsprozesse in ihrer Bibliothek beispielhaft vorstellten.

Die Musikbibliothek Wiesbaden und die Zentralbibliothek fusionierten 2014 zur „Mauritius-Mediathek Wiesbaden“. Seitdem wird die Musikbibliothek in viele zentrale Aufgaben eingebunden. So bleibt wenig Zeit für spezielle musikbibliothekarische Aufgaben, deren Arbeitsintensität, z. B. bei der Katalogisierung, immer wieder gegenüber den KollegInnen im Haus erklärt werden muss. Vorteile der Fusionierung wie längere Öffnungszeiten, eine zentrale Haustechnik oder Laufkundschaft stehen einem geringeren persönlichen Kundenkontakt gegenüber.

**„Die Öffentliche Musikbibliothek dient als Basis für das, was später mit einem Menschen im Hinblick auf Musik passiert“,**

sagt Claudia Monien nachdrücklich. Sie findet es wichtig, einen guten Bestand vorzuhalten und eine fundierte Fachauskunft zu geben. Der fehlende Nachwuchs bereitet ihr Sorgen.

Auch die Musikbibliothek Stuttgart fusionierte vor zehn Jahren mit der Stadtbibliothek Stuttgart am Mailänder Platz und bezog die Ebene 1, durch die jeder Kunde läuft. Die im Jahr 2013 als „Bibliothek des Jahres“ ausgezeichnete neueröffnete Bibliothek hat ungewöhnliche Wege eingeschlagen, indem die Zentrale Bestellabteilung aufgelöst und die Erwerbung und Katalogisierung an die jeweiligen Ebenen übertragen wurde. Die Direktion vertraut voll und ganz auf die MusikkollegInnen, die nicht nur die jeweiligen Lektorate, sondern auch 72 Wochenöffnungszeiten an fachlicher Auskunft absichern. Der Spagat zwischen kulturellem Erbe und dem, was jeder in einer Musikbibliothek erwartet, sowie Medien, die neugierig machen sollen, sei essentiell. „Wir machen all dieses sichtbar und auffindbar.“

**„Wir machen das, was wir können“,**

betont Beate Straka überzeugend. Die Stuttgarter Katalogdaten seien so gut, dass jeder vertreten sei und meist alles finden könne. Jüngst sei die Bestandspräsentation durch feinere Sortierung verbessert worden, was wiederum zu mehr Entleihungen führt. Die Ebene Musik kooperiert mit wichtigen Partnern: dem Arbeitskreis Musikveranstalter in Stuttgart, der Stuttgarter Oper, dem Landesmusikrat und der AG Musikbibliotheken Baden-Württembergs. Mit der Musikschule wurde gemeinsam eine Kooperation erarbeitet, die sicherstellt, dass Musischullehrer einen koste freien Bibliotheksausweis erhalten und Noten über einen städtischen Botendienst kostenfrei transportiert werden. Dem Wunsch der Musikschule, der Ebene Musik ihren gesamten Notenbestand zu übertragen, folgte eine praxisnahe Vereinbarung. Instrumentalschulen und Studienliteratur übernahm teilweise die Ebene Musik, das Aufführungsmaterial verblieb in der Musikschule. Der Sorge um den bibliothekarischen Nachwuchs begegnet Beate Straka aktiv. Ab Oktober 2017 wird an der Stuttgarter Hochschule der Medien im Bachelorstudiengang Bibliotheks- und Informationsmanagement wieder ein Block Musikinformationsmanagement angeboten, in den sie sich als Dozentin einbringt.

Die Musikbibliothek Halle befindet sich in einem separaten Gebäude. Brita Schüttler wünscht sich vor allem die Vernetzung der Kataloge in einem nationalen Bibliotheksverbund. Trotz der Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Weiterentwicklung und Zukunft der bibliothekarischen Verbundsysteme sei 2017 keine bundesweite Einbindung der ÖBs absehbar. Die Öffentlichen Bibliotheken sind nur in zweien von sechs deutschen Bibliotheksverbänden vertreten: neben dem GBV nur über den KOBV der VÖBB. Brita Schüttler appelliert an die Notwendigkeit, sich auf AIBM-Ebene für Verbundverhandlungen einzusetzen:

**„Wir müssen eine Lobby bilden.“**

Gleichwohl gibt es massive technische wie personelle Probleme, die es gar nicht erst ermöglichen, RDA in den ÖBs durchzusetzen. BIBLIOTHECAplus, eine Software, mit der viele ÖBs arbeiten, setzt RDA nur sehr zögerlich um.

Die anschließende lebhaftere, ja leidenschaftliche Diskussion ging der Frage nach, wie die Öffentlichen Musikbibliotheken ihre Bedürfnisse auf eine andere Ebene bringen können. Strukturveränderungen wie in Wiesbaden werden inzwischen in vielen Stadtbibliotheken realisiert. Musikbibliotheken müssen stärker nach außen treten, auch in den eigenen Häusern. Die Bücherhallen Hamburg schlagen bereits ganz neue arbeitsorganisatorische Wege als Fazit der Beobachtung ein: Die Ausleihzahlen sind rückläufig, das Haus aber voll. Eine Musikbibliothek wird es in Hamburg als Abteilung nicht mehr geben, dafür aber den Lektoratsbereich oder die Vermittlungs- und Programmarbeit. Birgit Mundlechner (StB Stuttgart) stellte die Frage: „Wie können Öffentliche Musikbibliotheken bewerkstelligen, dass sie nicht immer nur mit Ausleihzahlen konfrontiert werden, da man nicht alles statistisch



AG „Öffentliche Musikbibliotheken“ im „Festsaal“ Münster

Foto: Manfred Ullrich

erfassen kann?" Die Aufenthaltsqualität könne gerne die neue Profession Öffentlicher Bibliotheken sein. Veranstaltungen während der Öffnungszeiten seien gewünscht, aber als Bibliothekare sind wir nun mal keine Pädagogen oder Schauspieler. „Wir können doch niemandem Klavierspielen beibringen“, sagt Brigitte Geyer (StB Leipzig). Gleich danach erfahren die Teilnehmer, dass in Würzburg nun jeder im Rahmen einer Lehrwerkstatt gemeinsam mit einer Musiklehrerin flöten kann und Ukulelen ausgeliehen werden.

CDs werden in allen Bibliotheken trotz rückläufiger Entleihungszahlen weiter gekauft. Regelmäßiges Löschen sei jedoch unerlässlich. Streaming-Dienste haben bei der Nutzerschaft einen ganz anderen Stellenwert. Es sei wichtig, dass das Streaming kostenfrei angeboten werde, da Bibliotheken verschiedene Standbeine hätten, schätzt Martha Ganter (StB Berlin-Neukölln) ein. Naxos sei ein sehr gutes Angebot. Freegal wird bislang nur in Hamburg, Hannover, Berlin und Frankfurt/M. angeboten, da sich viele Öffentliche Bibliotheken dieses Streaming-Angebot nicht leisten können.

Wie setzen wir auf den Zeitgeist? Man sollte Freegal dazu bringen, sein Angebot zu verbessern, obwohl Spotify vereinzelt als das bessere Produkt für Musikbibliotheken eingeschätzt wird. Ein Pro-

dukt sollte schon mit anderen Anbietern mithalten können. Das sei derzeit nicht der Fall.

Öffentliche Musikbibliotheken könnten über einen Makerspace ein großes zukunftsfähiges Potenzial anbieten, das mit inhaltlichen und finanziellen Herausforderungen verbunden sei. Das Kundeninteresse für die Inhalte eines Makerspace sei nicht automatisch da. Wichtig sei die Vermittlung all dieser Angebote. Bei Führungen kommen Digitalisierung und Notensatzprogramme gut an, aber die Leute kommen nicht wieder. In Stuttgart z. B. wird nach zehn Jahren das Klangstudio mit Schallplattendigitalisierung und Kompositionsplatz mit Sibelius-Software mangels Nachfrage aufgelöst. Auch die Nutzung ohne Ausleihe, also das Kopieren von Noten, sei ein Problem.

Die Bibliothek als Dritter Ort sei *die* Chance.

Die Öffentlichen Musikbibliotheken folgen dem Beispiel der Musikhochschulbibliotheken und werden sich 2018 in einem Workshop mit der Erarbeitung eines konsensfähigen Zukunftsbildes sowie der Verabschiedung möglicher Handlungsschritte auseinandersetzen.

Cortina Wuthe

Sprecherin der AG „Öffentliche Musikbibliotheken“ und Musikbibliothekarin in der Ingeborg-Drewitz-Bibliothek der Stadtbibliothek Steglitz-Zehlendorf von Berlin

## Jahresversammlung 2017 der IAML Schweiz

Am 10. November 2017 trafen sich die Schweizerischen Musikbibliothekare in der Nationalbibliothek in Bern zur Jahresversammlung 2017. Wichtigstes Traktandum waren die anstehenden Wahlen. Jörg Müller trat nach 17 Jahren im Vorstand von IAML Schweiz, davon sechs Jahre als Präsident, aus dem Vorstand zurück. Mit Samuel Weibel trat nach 12 Jahren Vorstandstätigkeit ein zweites sehr engagiertes Vorstandsmitglied nicht mehr zur Wahl an. Sie wurden für Ihren großen Ein-

satz herzlich verdankt. Als Präsidentin gewählt wurde Angelika Salge, Leiterin der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich. Neu im Vorstand begrüßen dürfen wir Paolo Boschetti, wissenschaftlicher Bibliothekar an der Haute école de Musique de Lausanne (HEMU). Unter den Berichten und Mitteilungen lässt das Projekt eines Musiklexikons der Schweiz aufhorchen, das die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft im Auftrag des Schweizer Musikrats erarbeitet. Der Bedarf ist offensichtlich, das letzte biographische Lexikon der Schweiz datiert von 1964.

Der weiterbildende Teil der Tagung war der Digitalisierung gewidmet. In seinem Input-Referat gab Laurent Pugin von RISM Schweiz Einblick in das Thema der kritischen digitalen Editionen. Am Nachmittag setzten sich die Anwesenden in Workshops mit dem Thema auseinander. Der Workshop von Urs Fischer, Zentralbibliothek Zürich, war der Digitalisierung von historischen Beständen gewidmet. Eindrücklich war die Schilderung des Workflows, die klar aufzeigte, dass die eigentliche Digitalisierung nur ein Schritt in einer ganzen Reihe von Schritten ist: von der Finanzierung und der Bereitstellung der notwendigen Infrastruktur über die Erstellung der Metadaten und die konservatorische Sicherung der Bestände bis zur Aufschal-

tung der Daten auf den Präsentationsplattformen [www.e-rara.ch](http://www.e-rara.ch) und [www.e-manuscripta.ch](http://www.e-manuscripta.ch). Felix Falkner informierte über die Bereitstellung von PDF-Dateien von Noten auf dem Hochschulserver der Zürcher Hochschule der Künste. Kommerzielle Produkte digitaler Musikalien stellte Paolo Boschetti, HEMU Lausanne, vor. Leider können die Produkte für Smartphones und Tablets nur in sehr beschränktem Rahmen von den Bibliotheken angeboten werden.

Angelika Salge  
Wissenschaftliche Bibliothekarin, Leiterin der  
Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich  
Präsidentin von IAML Schweiz

**Kruzianer und  
Musikbibliothekar –  
in memoriam  
Wolfgang Ritschel**



Die Musikabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) trauert um den langjährigen Kollegen Wolfgang Ritschel, der am 15. Oktober 2017 nach nur zwei Jahren Ruhestand plötzlich und unerwartet verstorben ist. Der Trauergottesdienst neun Tage später in der Dresdner Kreuzkirche beeindruckte auch durch das Ausmaß der Anteilnahme, die trostreichen Gemeindelieder und die Qualität der übrigen Musikbeiträge: Der Chor der Frauenkirche unter Matthias Grünert und die von Reinhold Uhlig geleiteten „professores cantantes dresdenses“ gaben ihrem Tenoristen jeweils die letzte Ehre; Matthias Eisenberg ließ es sich nicht nehmen, im Gedenken an ihn die Orgel zu spielen. Im Zentrum des Gottesdienstes stand die Predigt von Frauenkirchenpfarrer Sebastian Feydt, der aus eigenem Erleben die zugewandte Wesensart des Verstorbenen würdigte und dessen lebenslanges Engagement für den Kreuzchor betonte. So warm und zutreffend die Worte waren, ein Aspekt kam in ihnen nicht zum Tragen: Wolfgang Ritschel hörte zwar nie auf, Kruzianer zu sein (O-Ton WR: „Kruzianer bleibt man sein Leben lang“), aber er war außerdem mit Leidenschaft Musikbibliothekar – ja, sein Weg vom Kreuzchor in die Sächsische Landesbibliothek war konsequent und gleichsam vorgezeichnet.

Am 1. Juni 1950 als Pfarrerssohn in Freiberg geboren, wurde der begabte Junge 1961 in die Kreuzschule und den Kreuzchor aufgenommen. Rudolf Mauersberger, der von 1930 bis 1971 amtierende legendäre Kreuzkantor, setzte ihn bald auch für exponierte Aufgaben ein, etwa als Ersten Engel (einer Sprechrolle) in der Aufführung der Christmette RMWV 71 am 25. Dezember 1962. /1/ Im selben Jahr war er bereits „Ratsdiskantist“ geworden, so die in der Chortradition wurzelnde Ehrenbezeichnung für die Notenwarte des Chores. Er gehörte zu den fünf von etwa neunzig zwischen 1935 und 2017 nachweisbaren „Ratsern“, die die maximale Amtsdauer von sieben Schuljahren erreichten. /2/ Im Laufe dieser Zeit zum „cantor famulus“ aufgestiegen, dem obersten Ratser und persönlichen Helfer des Kreuzkantors, begann Wolfgang Ritschel, sich für den Beruf des Musikbibliothekars zu interessieren und knüpfte den Kontakt zu Dr. Wolfgang Reich, dem Leiter der Musikabteilung der damaligen Sächsischen Landesbibliothek... /3/

Nach Abitur (1969), Vorstudienpraktikum in der SLB, Armeedienst sowie Delegierung zum Vollstudium der Bibliothekswissenschaft an die Humboldt-Universität zu Berlin (ab 1971) kehrte der frischgebackene Wissenschaftliche Bibliothekar 1975 in die SLB zurück. In seiner Freizeit hatte er die Berliner Domkantorei verstärkt, deren A-cappella-Chor er noch bei Eintritt in den Ruhestand angehörte. In der SLB übernahm er mangels anderer Vakanzen zunächst die

Fachreferate Recht und Technik. 1983 nutzte er jedoch die sich bietende Gelegenheit, in die Musikabteilung zu wechseln, und fand dort seine bibliothekarische Bestimmung: Als Fachreferent für *Musica theoretica* erwarb und erschloss er Zehntausende von Musikbüchern – der einschlägige Freihandbestand der heutigen SLUB ist weitgehend sein Werk.

Außerdem verdient gemacht hat er sich als Auskunftsbibliothekar (die fachkundige Beratung der Nutzer lag ihm sehr am Herzen), als personifizierte Schnittstelle zur Sächsischen Bibliografie (viele musikrelevante Titel verdanken ihre dortige Berücksichtigung seiner nicht nachlassenden Aufmerksamkeit) sowie bei der Augustflut 2002, als er mit Feuereifer und bis zur völligen Erschöpfung half, Büchermassen aus der gefährdeten Zweigbibliothek Medizin zu evakuieren.

Die Aufzählung ist notgedrungen disparat und unvollständig, eine Erkenntnis darf jedoch nicht fehlen: Wolfgang Ritschel ist nach der deutschen Wiedervereinigung die eigentliche Brücke der SL(U)B zur ALBM gewesen: durch treue Teilnahme an den Jahrestagungen, als Sprecher der Arbeitsgemeinschaft Wissenschaftliche Bibliotheken, als langjähriger Deutschland-Mitarbeiter der in *Fontes Artis Musicae* publizierten periodischen Bibliographie „Recent Publications in Music“. In einem eigenen *Fontes*-Beitrag hatte er den westdeutschen Kolleginnen und Kollegen schon früh die wissenschaftlichen Musiksammlungen in den neuen Bundesländern nahegebracht. /4/ Darauf legte er Wert, war es ihm als Kruzianer doch von jeher ein Anliegen, ein guter Botschafter Dresdens und der ostdeutschen Heimat zu sein.

Wolfgang Ritschel fehlt uns schon jetzt. Mitunter etwas speziell (wie letztlich wir alle), ist und bleibt er in unserer Erinnerung ein gänzlich lebenswerter Kollege, der uns bei der Arbeit oft mit herzerfrischem Humor oder fröhlichem Tenorgesang erfreut hat, gelegentlich auch mit einem Bibelwort. Der Gedanke ist tröstlich, dass er, auch in dieser Hinsicht ganz Kruzianer, sein Leben lang singen konnte (die Zahl der durch Mangel an Tenören gefährdeten Chorprojekte, die er retten half, ist Legion) und dass der Tod für ihn allenfalls das Vorletzte war. /5/ Unser herzliches Mitgefühl gilt der Familie des Verstorbenen, nicht zuletzt seinen Enkelkindern. Wie der älteste Sohn Marcus Ritschel im Trauergottesdienst eindrücklich bezeugt hat, haben sie einen wunderbaren Großvater verloren.

Im Namen der Musikabteilung der SLUB Dresden  
Karl Wilhelm Geck

1 Eine Kostprobe aus der korrespondierenden Rundfunkaufnahme vom 21. Dezember 1962 bietet das Youtube-Video *Christmette des Kreuzchores, Part 2* ([https://www.youtube.com/watch?v=eMyT\\_AngcBA](https://www.youtube.com/watch?v=eMyT_AngcBA), 9':34" – 9':49"): Der Erste Engel, verkörpert durch Wolfgang Ritschel, spricht zu den Hirten („Tretet ein und seid getrost ...“). Die 2002 erfolgte vollständige Veröffentlichung jener Aufnahme als Nr. 5 in der Archiv-CD-Reihe des Fördervereins Dresdner Kreuzchor enthält auch Wolfgang Ritschels fundierten und luziden Booklet-Beitrag „Zur Entstehung der ‚Christmette der Alumnen des Dresdner Kreuzchores““. Vgl. <http://www.foerderverein-kreuzchor.de/index.php/archiv>

2 Vgl. <http://archiv.handschriften.bplaced.de/blog/ratser-liste>

3 Wolfgang Ritschel: Wolfgang Ritschel, in: *Dresdner Bibliothekare: persönliche Erinnerungen aus der SL(U)B seit 1945*, hrsg. von Ines Pampel, Folge 2, Dippoldiswalde: Ines Pampel 2017, S. 54–59. – Die folgenden Ausführungen sind ebenfalls diesem Selbstporträt verpflichtet.

4 Wolfgang Ritschel: Die wissenschaftlichen Musikbibliotheken in den neuen Bundesländern, in: *Fontes Artis Musicae* 39 (1992), S. 123–129.

5 Vgl. die Traueranzeigen in den *Dresdner Neuesten Nachrichten* und der *Sächsischen Zeitung* jeweils vom 21. Oktober 2017: <http://www.dnn-trauer.de/traueranzeige/wolfgang-ritschel/51385806> bzw. <http://www.sz-trauer.de/traueranzeige/wolfgang-ritschel/51388873>

**Bibliothek des Michaelisklosters Hildesheim – Evangelisches Zentrum für Gottesdienst und Kirchenmusik: Christine Hoppe geht in den Ruhestand – Dr. Nina Eichholz ist ihre Nachfolgerin**



Im Juni 2017 wurde Christine Hoppe nach fast 40 Dienstjahren als Bibliothekarin des Michaelisklosters Hildesheim in den Ruhestand verabschiedet.

Christine Hoppe wurde 1951 in Celle geboren und wuchs in Norddeutschland als Kind einer Familie auf, die sich stark in der evangelischen Kirche engagierte. 1971 begann sie das Studium der Kirchenmusik, das sie mit der C-Prüfung abschloss. Bald darauf konnte sie ihre musikalische Laufbahn aufgrund einer Sehnenschwäche nicht fortsetzen und absolvierte nun eine Lehre als Musikalienfachhändlerin. 1977 kam sie als Bibliothekarin an die damals so genannte Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik (AGK) in Hannover. Die Institution, eine Einrichtung der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover, war die erste dieser Art in Deutschland, ihre Kernaufgabe die Fortbildung von Kirchenmusikern und Mitarbeitern im evangelischen Gottesdienst.

Da die Stelle der als One Person Library (OPL) organisierten Bibliothek der AGK längere Zeit vakant gewesen war, bestand Christine Hoppes erstes Dienstjahr hauptsächlich darin, die Bestände wieder zu ordnen. In der Folge baute sie den Bestand mit geschultem Blick weiter aus. Die sowohl von Mitarbeitern des Hauses wie öffentlich genutzte Bibliothek ist eine wissenschaftliche Spezialbibliothek mit den Schwerpunkten Musik, Gottesdienst und Kirche. Der Notenbestand umfasst Chor- und Orgelmusik, Gesamtausgaben sowie

Werke der klassischen und zeitgenössischen Musikkultur mit dem Schwerpunkt Kirchenmusik. Aufführungsmaterialien für geistliche Chorwerke werden gegen eine geringe Gebühr ausgeliehen. Im Buchbereich sind Musikgeschichte, Musiktheorie, Instrumentenkunde sowie Liturgik und praktische Theologie die Hauptsammelgebiete. Einen Schwerpunkt des Instituts bildet zudem die Hymnologie. So war etwa Joachim Stahlmann, der frühere langjährige Leiter des Zentrums, federführend an der Abteilung III des Deutschen Kirchenlieds (DKL) beteiligt. Weitere Mitarbeiter wirkten und wirken bis heute dezidiert an der Entwicklung des modernen geistlichen Lieds mit. Hierzu gehört auch das in der Bibliothek verwahrte hannoversche Gesangbucharchiv, eine Sammlung von überwiegend deutschsprachigen, evangelischen Gesangbüchern aus der Zeit des 16. Jahrhunderts bis heute. Das Gesangbucharchiv zählt zurzeit etwa 2.500 Bände und gehört damit zu den großen seiner Art im deutschsprachigen Raum.

2004 zog das Institut aufgrund personeller Ausweitung nach Hildesheim um und firmierte auf den neuen Namen „Michaeliskloster Hildesheim – Evangelisches Zentrum für Gottesdienst und Kirchenmusik“ um. Während des Umzugs erwarb sich Christine Hoppe große Verdienste, indem sie mit fachlich klaren Vorstellungen und Durchsetzungsvermögen die neuen Bibliotheksräume konzipierte und die Bestände mithilfe einer spezialisierten Umzugsfirma erfolgreich in die neuen Räumlichkeiten transferierte. Die neue Bibliothek verfügt u. a. dank ihr über wunderschöne lichtdurchflutete Nutzerräume, über ein Magazin mit Drehregalen und einen sachgerecht klimatisierten Raum für das Gesangbucharchiv.

Mit dem Umzug leitete Christine Hoppe außerdem die Umstellung vom Zettelkatalog auf die elektronische Katalogisierung im GBV ein. Die Bibliothek des Zentrums war damit der Vorreiter für die übrigen landeskirchlichen Bibliotheken, die in der Folge ebenfalls auf dieses System umstellten. In einem auch durch öffentliche Kulturstiftungen geförderten Retrokatalogisierungsprojekt wurden die Daten aus dem Zettelkatalog elektronisch übertragen. Lediglich im Bereich der Ausleihe wurde die Papierform beibehalten, da die technische Umstellung finanziell zu aufwändig wäre.

Christine Hoppe bildete sich auch regelmäßig fort, unter anderem durch den Besuch der ALBM-Tagungen. Hier empfangene Anregungen setzte sie mit einem für sie typischen Sinn für das Leistbare und das Wesentliche um. Ihre Liebe zur Kirchenmusik, ihre Ausbildung und schließlich ihre langjährige Erfahrung machten sie zu einer idealen Ansprechpartnerin in der Spezialbibliothek des Michaelisklosters, die besonders von Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern genutzt wird. In ihrer langen Dienstzeit hat sie unzählige Anfragen kompetent, gewissenhaft und zügig bearbeitet und einen gut funktionierenden Bibliothekskosmos geschaffen.



Seit 1. August 2017 ist Dr. Nina Eichholz als Nachfolgerin von Christine Hoppe Bibliothekarin am Michaeliskloster Hildesheim – Evangelisches Zentrum für Gottesdienst und Kirchenmusik.

Nina Eichholz wuchs in Frankfurt am Main auf und studierte dort an der Goethe-Universität Musikwissenschaft, Musikpädagogik und italienische Romanistik. Während ihres Studiums wirkte sie bereits zwei Jahre lang als Bibliotheksassistentin am musikwissenschaftlichen Institut der Goethe-Universität. Nach ihrem Magisterabschluss arbeitete sie für viereinhalb Jahre – zunächst in freier Mitarbeit, dann in Vertretung einer Kollegin in Elternzeit – als Dokumentarin in der Zentralredaktion des Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM). Zu Ihren Aufgaben gehörten hier die Katalogisierung von Quellen und Redaktion von Titelaufnahmen deutscher, italienischer und schwedischer Bibliotheken, die Pflege der zur Serie A/II gehörenden Literaturdatenbank sowie die Beantwortung von Anfragen. Außerdem betreute sie die institutseigene Handbibliothek.

Angeregt durch die herausragende Sammlung von Telemann-Quellen an der Frankfurter Universitätsbibliothek, begann sie anschließend mit einer Dissertation über das Thema „Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk“. In dieser Phase finanzierte sie sich durch freiberufliche Tätigkeit und wirkte unter anderem als Geigerin in zahlreichen Kirchenmusik-, Orchester- und Opernprojekten mit.

2013 ging Nina Eichholz an die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). Dort wirkte sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem dreieinhalbjährigen DFG-Projekt „Die Notenbestände der Dresdner Hofkirche und der Königlichen Privat-Musikaliensammlung aus der Zeit der sächsisch-polnischen Union. Erschließung, Digitalisierung und Internetpräsentation“ mit. Neben der Tiefenerschließung von ca. 2.000 Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts im internationalen Quellenlexikon (RISM) war sie maßgeblich an der Entwicklung verschiedener Workflows beteiligt, wobei sie mit zahlreichen Abteilungen des Hauses zusammenarbeitete. Weitere Aufgabenfelder waren die Optimierung der hauseigenen Schreiber- und Wasserzeichendatenbanken sowie die Konzeption und Durchführung der wissenschaftlichen Projektkonferenz in Zusammenarbeit mit dem Team. Darüber hinaus pflegte sie die Projektwebseite und stellte in Veröffentlichungen und Vorträgen den Stand und die Ergebnisse des Projekts vor, unter anderem auf der AIBM-Tagung 2015 in Stuttgart.

Während ihrer Zeit an der SLUB lernte Nina Eichholz Abläufe, Aufgaben und Rahmenbedingungen einer großen wissenschaftlichen Bibliothek kennen. Auf ihrer neuen Stelle am Michaeliskloster Hildesheim gilt es für sie nun, ihre fachlichen Kenntnisse und bibliothekarischen Erfahrungen auf den Zuschnitt einer OPL zu übertragen.

Die gute Einarbeitung, die ihr in den ersten Wochen zuteilwurde, wie auch die herzliche Kollegialität von Kolleginnen und Kollegen in Hannover, darunter die MitarbeiterInnen der Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, lassen sie dieser Aufgabe zuversichtlich begegnen. Nina Eichholz freut sich darauf, die Fachbibliothek des Michaelisklosters weiterzuführen und zu entwickeln.

Hans-Joachim Rolf (Landeskirchenmusikdirektor der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers) und Nina Eichholz

## Ruprecht Langer neuer Leiter des Deutschen Musikarchivs der Deutschen Nationalbibliothek



Foto: Lydia Rech

Die Ära der Musikaufzeichnung und -wiedergabe zeichnet sich vor allem durch ihren steten Wandel aus und hat in der jüngeren Vergangenheit ihren drastischsten Paradigmenwechsel vollzogen: Während in den vergangenen Jahrzehnten ein physisches Medium durch ein anderes abgelöst wurde, sind es nun unkörperliche Netzpublikationen, die den Markt mehr und mehr dominieren. Physische Medien lassen sich einem Herkunftsland zuordnen, sie lassen sich einfordern und archivieren. Unkörperliche Medien erfordern eine völlig neue Strategie. Die Deutsche Nationalbibliothek hat den Auftrag, sämtliche in Deutschland veröffentlichten Medienwerke in Schrift, Bild und Ton zu sammeln und zu erschließen – auch die, die der Öffentlichkeit in unkörperlicher Form zugänglich gemacht werden. Um dies zu gewährleisten, bedarf es Experten aus allen Fachbereichen der Deutschen Nationalbibliothek, aber auch externer Partner. Diese Fäden liefen bislang bei Michael Fernau zusammen, der neben seinem Amt als Direktor in Leipzig als der ständige Vertreter der Generaldirektorin auch die Leitung des zur Deutschen Nationalbibliothek gehörigen Deutschen Musikarchivs übernommen hatte. Trotz seiner hervorragenden Arbeit war es dem Beirat des Deutschen Musikarchivs und der Generaldirektorin ein Anliegen, jemanden zu finden, der seine gesamte Energie und Arbeitszeit in die Leitung des Deutschen Musikarchivs investieren kann. Mit Ruprecht Langer, der seine neue Stelle am 1. September 2017 angetreten hat, haben sie diesen Leiter gefunden.

Ruprecht Langer (geb. 1984) hat in Leipzig systematische Musikwissenschaft sowie evangelische Theologie studiert und seine Masterabschlussarbeit der sogenannten Singenden Revolution in Litauen (1988–1991) gewidmet. Nach dem Studium arbeitet er für die Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig im Bach-Archiv Leipzig, wo er unter anderem an der Herausgabe des Vokalwerkeverzeichnisses Carl Philipp Emanuel Bachs mitwirkte. Anschließend wechselte er in die Musikindustrie und übernahm die

Stelle des Label- und Produktmanagers der beiden klassischen CD-Label Rondeau Production und Klanglogo. Neben den Bereichen der Bookletredaktion und der Pressearbeit zeichnete Langer hier auch für den nationalen und internationalen Vertrieb verantwortlich, der ihm umfassenden Einblick in die Abläufe und den Wandel des Musikmarktes ermöglichte. Gepaart mit seiner langjährigen Tätigkeit als Autor, Journalist und Editor bei verschiedenen Zeitschriften und Magazinen sowie seiner Erfahrung als selbstständiger Herausgeber und Editor für den Carus-Verlag Stuttgart (im Rahmen der wissenschaftlichen-kritischen Neuauflage der Kantaten Johann Sebastian Bachs) bringt Ruprecht Langer ein breitgefächertes Expertenwissen in sämtlichen musikbezogenen Arbeitsfeldern mit. Dieses setzt er ein, um gemeinsam mit den anderen Fachbereichen der Deutschen Nationalbibliothek die neuen Rahmenbedingungen für den Auftrag des Sammelns, Erhaltens und Bereitstellens musikalischer Medien zu schaffen.

Eine große Herausforderung stellt dabei die große Menge an Netzpublikationen dar. Seit 2006 bis 2016 hat die Deutsche Nationalbibliothek etwa 3,5 Millionen unkörperliche Medieneinheiten gesammelt. In den nächsten vier Jahren wird diese Zahl voraussichtlich auf mehr als 25 Millionen Einheiten anwachsen, von denen ein großer Teil musikalischer Natur sein wird. Bei einer über das Jahr gleichmäßig verteilten Ablieferung sind dies etwa 17.000 neue Netzpublikationen pro Kalendertag, die verarbeitet werden müssen. Die dafür erforderliche Planung bezieht sich bei weitem nicht „nur“ auf die Konzeptionierung der technischen Infrastruktur, um diese Flut an Daten aufnehmen und durch intelligente Automatisierungsprozesse massenverarbeiten zu können. Die Interpretation des Sammelauftrages muss angepasst werden, ebenso die Erwerbungs- und Erschließungsstrategie. Außerdem müssen der Zugang und die Nutzung ergänzender Metadaten gewährleistet sein – alles stets unter Berücksichtigung des Anspruchs auf Vollständigkeit, des Urheber- und Leistungsschutzrechtes, der Nachhaltigkeit und der optimalen Nutzbarkeit für Mensch und Maschine.

Durch die Verlagerung des Musikkonsums ins Internet wird der Anteil der Künstler immer größer, die die traditionellen Wege der Musikproduktion und des Musikvertriebs verlassen und ihre Musik in klingender und notierter Form über zahlreiche freie Plattformen anbieten. Um auch diese Werke sammeln zu können, entwickelt die Deutsche Nationalbibliothek Schnittstellen, durch die – parallel zum Geschäftsgang der aktiven Erwerbung – auch private Lieferanten ihre Musik und Musikalien in digitaler Form in den Bestand des Deutschen Musikarchivs einfließen lassen können. Damit Nutzer jeglicher Couleur, vom Musikwissenschaftler zum

Produzenten, vom Journalisten zum Händler und vom Verleger zum Musikliebhaber, diesen Bestand durchsuchen und Werke finden können, bedarf es eines modernen Portals. Mithilfe der umfassenden Vernetzung der Daten lassen sich Beziehungen zwischen Personen, Werken, Orten, Zeiträumen, Themen und Objekten herstellen, sodass auch komplexe Fragestellungen zum Ziel führen. 2019 wird die DNB ein neues Portal zu ihren Katalogen vorstellen, durch das solch vielschichtige Suchanfragen leichter zu stellen und deren Ergebnisse umfassender auszuwerten sind. Die archivierten Werke müssen für solche Anfragen optimal erschlossen und miteinander verlinkt sein.

Im Musikmarkt ist nichts so beständig wie sein Wandel. Die Herausforderungen, denen sich das Deutsche Musikarchiv als musikalisches Gedächtnis der Nation stellt, sind enorm – und genau das fasziniert Ruprecht Langer an dieser Arbeit. Für ihn bedeutet die Leitung des Deutschen Musikarchivs, in einer ungeheuer spannenden Zeit an einem Ort wirken zu dürfen, an dem die Weichen für die Zukunft gestellt werden.

Kontakt:

Ruprecht Langer

Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek

Deutscher Platz 1

04103 Leipzig

r.langer@dnb.de

**Berlin**

Born Digital

Bericht von der Jahrestagung der International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), Ländergruppe Deutschland/Schweiz, 15.–16. September 2017

Zwei Monate früher als üblich fand 2017 die nationale IASA-Tagung statt, um nahtlos zur „48th International Conference“ der IASA vom 17. bis 22. September überzuleiten. Gastgeber für beide Tagungen war das Phonogramm-Archiv des Ethnologischen Museums in Berlin. Das Phonogramm-Archiv, das seit 1963 Teil der Abteilung Musikethnologie ist, ergänzt die Sammlungen durch musikethnologische Tondokumente. In naher Zukunft wird das Ethnologische Museum in das Humboldt Forum des Berliner Schlosses umziehen. Auf die Tagungsteilnehmer wartete ein munter sprudelnder Born an Vorträgen, die nach dem Eröffnungsbeitrag von Albrecht Wiedmann aus dem gastgebenden Haus in den folgenden vier Programmblocken zusammengefasst waren.

Unter den *Berliner Institutionen*, so der erste Block, sammelt das „Archiv des Konzertlebens“ des Staatlichen Instituts für Musikforschung viele verschiedene Medienarten von der Eintrittskarte bis zur digitalen „Topographie des Berliner Konzertlebens 1880–1945“, berichtete Carsten Schmidt. Danach informierte Uta Simmons über die „Die Sammlung audiovisueller Medien im Archiv der Akademie der Künste“ im dortigen Medienarchiv mit einem Medienservice, der alle analogen AV-Medien abspielen und digital sichern kann.

Die Frage „Audiovisuelle Kulturgüter in den Darstellenden Künsten: Bibliothek und/oder Sammlung?“ stellte Margret Schild vom Theatermuseum Düsseldorf im Block *Audiovisuelle Medien*. Diese Sparte bewegt sich zwischen den verschiedenen Archivierungsformen mit Medien aller Formate. Anschließend sollte man mit der Erfindung des Tonfilms „Den Ton aus vollem Halse schmettern (können)“, so Oliver Hanley von der Filmuniversität Babelsberg, der uns durch den „Fall des tönenden Stummfilms ‚Die Jagd nach der Million‘“ und die damalige Filmtontechnik mit Licht- und Nadelton führte. „Bilder, die auf Sendungen neugierig machen: Die Sammlung ‚Fernsehgrafiken‘ im Deutschen Rundfunkarchiv Babelsberg“ brachte Jörg-Uwe Fischer mit ein paar Episoden wieder ins Programm, denn im frühen Fernsehen verwendete man Sende-Grafiken, die für unterschiedliche Mitteilungen eingeblendet wurden. Parallel konnte man die „Behandlung und Lagerung von Audio- und Videoträgern“ in Zusammenarbeit mit der IASA unter Leitung von Dietrich Schüller erlernen.

Nach so viel „guter alter Zeit“ kam nun die *Next Generation* zu Wort. Mit dem Projekt „d-werft“ – Linked Film & TV-Services / Neue Film- und Fernsehtechnologien auf Basis von IT-Digitalisierungsempfehlungen für Archivfilm auf Grundlage semiautomatischer Befundung“, näherten sich Michael Risse und Hinnerk Gehrckens (Deutsches Rundfunk Archiv DRA) dem Zustand „Born Digital“ an.

Das Ziel ist die Vernetzung der Produktion, Distribution und Archivierung von audiovisuellen Medieninhalten, damit die Metadaten „von Geburt an“ in einer Sprache nutzbar sind. Die Aufforderung „Follow the White Rabbit. Metadaten sichtbar machen“ von Stefan Beckers (Filmuniversität Babelsberg) und Alexander Kramer (HTW Berlin) vertiefte das Thema Datenverknüpfung mit LPDC (Linked Production Data Cloud). Im nächsten Beitrag blieb es beim bewegten Bild, allerdings galt nun das gesprochene Wort. „Spaactor – die Suchmaschine für Gesprochenes in AV-Medien“, erklärt von Thorsten Schoop (Spaactor GmbH), findet genau dieses auf die Sekunde genau im Internet. „GlobalMusic2one – neue Generation der hybriden Musiksuche“ von Frank Klaffs (Piranha Medien) schwenkte zur Weltmusik. Wenn z. B. eine Balkan Brassband Klezmer mit Reggae im Rap-Style verjazzt, ist das schwer einzuordnen. Das Projekt soll die Erschließung verbessern. Parallel wurde ein virtuelles Filmarchiv von Sylvius Lack (Filmuniversität Babelsberg) präsentiert, das mit einer bewegungssensitiven 3D-Brille begehbar ist.

Im nächsten Block mischten sich die Themen *Von analog zu digital*. Jürgen Grzondziel und Andreas Romeyke (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden SLUB) berichteten über die „Digitale Langzeitarchivierung analoger AV-Medien – Anforderungen an Digitalisierung, Metadaten und Präsentation aus Sicht einer Bibliothek“ anhand des Modellprojekts „Sächsisches Audiovisuelles Erbe (SAE)“ mit dem Sorbischen Institut Bautzen. Die große Auswahl erfordert eine hohe Entscheidungskompetenz, wobei technische Daten wie Auflösung, Farbtiefe, Abstraten usw. eine bedeutende Rolle spielen. Ebenfalls aus der SLUB kam der Vortrag „Metadatenqualität als Grundlage für Linked Data. Anforderungen an die Erfassung zur Nachnutzbarkeit und Weitergabe von Metadaten“ von Karolin Schmahl. Datenaustausch und frei verfügbare Daten (Semantic Web, Linked Open Data) sowie die Teilung mit anderen Anwendungen dienen zur Erfüllung von Nutzererwartungen und erfordern Standards, Regelwerke, Schnittstellen oder Normdaten, z. B. für die Datenlieferung an die „Deutsche Digitale Bibliothek“. Tief in das audiovisuelle Erbe führte uns danach Katrin Abromeit (Restauratorin M.A.), denn das Projekt des DRA und der HTW Berlin „Die Restaurierung von mit Schimmelpilz kontaminierten Magnetophonbändern“ reicht bis in die Reichsrundfunkgesellschaft. Deren arabisch besprochene Tonbänder wurden um 1940 für die Rundfunkpropaganda in Nordafrika eingesetzt.

Nach der routiniert verlaufenen Mitgliederversammlung am Samstag konnte die Tür ins *Offene Forum* geöffnet werden, das zu Beginn anhand des Webauftritts in den „Rock-ZAS“, den Rockmusik-

Zeitschriftenausschnittsdienst von Wolfgang Lux einführte. In eine speziellere Richtung begleitete uns Daniel Schneider zum Projekt „Berliner Pop- und Subkulturarchiv“ im Archiv der Jugendkulturen. Die Sammlung enthält Medien vor allem aus popmusikalischen Zusammenhängen (Pop, Punk, Techno, Metal, Hip Hop, Gothic etc.). Auch das ehemalige „Berliner Rock- und Poparchiv“ mit einem Bestand von u. a. 4.000 Tonträgern konnte wieder zugänglich gemacht werden. Durchaus populär, nur einige Generationen voraus war das „Arbeiterlied-Archiv“ der Akademie der Künste. Peter Deeg versah seine Ausführungen mit historischen Musikbeispielen. Die Meilensteine des Archivs sind die von seiner Gründerin, der Musikwissenschaftlerin Inge Lammel geprägten Jahre 1954 bis 1959. 1992 gab es eine Zäsur für das Archiv, ehe es 2013 einen Fortgang verzeichnen konnte. Claus Peter Gallenmiller (Gesellschaft für Historische Tonträger GHT) griff in seinem Vortrag „GHT-BaseWeb“ die Digitalisierung auch für das Thema Diskografie und Verwaltung von audiovisuellen Sammlungen auf. Dazu führte er die neue digitale Diskografieplattform vor.

Unter *Nachlässe und Sammlungen* sprach Hauke Dorsch (Johannes Gutenberg Universität Mainz) über das „Archiv für die Musik Afrikas (AMA)“, das moderne afrikanische Musik auf derzeit u. a. ca. 10.000 Tonträgern unterschiedlicher Formate sowie tausende Zeitungsausschnitte enthält. Der nächste Weg führte nach



Tagungsort der IASA 2017: Ethnologisches Museum Berlin  
Foto: Stefan Domes

Osteuropa über Basel, denn von dort kam der Bericht „Der Nachlass der Slawistin und Volkskundlerin Elsa Mahler“ von Beat Mattmann (UB Basel) und Rudolf Müller (Memoriav). Das Projekt der Uni Basel beschäftigt sich mit der Erschließung der Walzenaufnahmen, die Elsa Mahler in Estland anfertigte. Zum Schluss füllte „Das Bilder-Buch der Deutschen Schellackplatten (The German Record Label Book)“ von Rainer Lotz eine Lücke, denn die Deutschen Schallplattenmarken und ihre Etiketten sind bisher nicht vollständig dargestellt. Seine nun umfassende Aufzählung nennt auch Tonpostkarten, Bildplatten, Sprechpuppenplatten, Filmbegleitplatten u. v. a. m.

Bevor einige der insgesamt über 70 Tagungsteilnehmer nach Babelsberg zur Exkursion „Kleines Tonfilmmuseum Studio Babelsberg“ aufbrachen, wurde die Tagung mit Dankesworten des Vorstands beendet, nicht ohne einen Blick auf die nächste zu werfen, die Ende Oktober 2018 in Bremen stattfinden soll.

Stefan Domes

Lektor für Musik, Städtische Bibliotheken Dresden

## Berlin

„Seid umschlungen, Millionen“ – Die Beethoven-Sammlung der SBB.

Ein Projekt zur Tiefenforschung, Digitalisierung und Präsentation im Vorfeld des Beethoven-Jubiläums 2020

Ludwig van Beethovens Geburtstag jährt sich im Jahr 2020 zum 250. Mal. Aus diesem Anlass werden Ausstellungen, Konzerte, Tagungen, Workshops und weitere Veranstaltungen in Deutschland und weltweit stattfinden. Beethovens Musik gehört zu den meistgespielten Werken klassischer Musik, gerade seine 9. Symphonie mit Textteilen aus Schillers Ode *An die Freude* hat als offizielle Hymne des Europarats sowie in der politisch-künstlerischen Umdichtung und Aufführung durch Leonard Bernstein – „Freiheit, schöner Götterfunken“ im Finalsatz der Symphonie – im Jahr 1989 nach dem Berliner Mauerfall eine Geschichte, die auch in unserer Zeit fortgeschrieben wird.

Unter den zahlreichen Gedächtnisinstitutionen, die sich im Beethoven-Jubiläumsjahr engagieren werden, ist auch die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, wo eine Ausstellung mit geschriebenen Objekten von seiner Hand, also Musikautographen, Skizzen, Konversationsheften, Briefen und Dokumenten geplant ist. Ergänzt wird dies durch weitere Exponate wie Erst- und Frühdrucke seiner Werke sowie Stiche und Porträts zum Leben des Wiener Klassikers. Die SBB verwahrt einen sehr umfangreichen Beethoven-Bestand, der aus mehr als 50% der erhaltenen Eigenschriften des Komponisten besteht. Darunter finden sich die Autographen der Klavierkonzerte Nr. 1, 2, 3 und 5, die Oper *Fidelio*, die *Missa solemnis* und die Sinfonien Nr. 4 und 5, umfangreiche Teile der 8. sowie die 9. Symphonie, die 2001 auf die Liste des Weltdokumentenerbes

der UNESCO „Memory of the World“ gesetzt worden ist. Beethoven pflegte seine musikalischen Einfälle und Ideen in sogenannten Skizzenbüchern festzuhalten, die sich ebenfalls in Berlin erhalten haben – ein in der Musikgeschichte fast einmaliger Fall, denn in der Regel wurden Kompositions-Skizzen nach Vollendung eines Werkes vernichtet oder sie haben sich aus anderen Gründen nicht über die Zeit erhalten. Diese Skizzenbücher erlauben in besonderer Weise den Einblick in die Arbeit Beethovens: Die musikalischen Skizzen dokumentieren häufig Merkmale der ersten Entstehung, der Progression eines musikalischen Gedankens und der kompositorischen Schwierigkeiten, die im Schaffensprozess auftraten.

Um nun die Vorbereitungen auf das Jubiläum zu unterstützen, wird die SBB in den kommenden Jahren durch Projektmittel der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) ihre Beethovenbestände online erschließen und digitalisieren. Bislang sind die Bestände – aufgrund der deutschen Teilung – in zwei gedruckten Katalogen erfasst worden: 1970 erschien in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek (Ost) zum letzten großen Beethoven-Jubiläum ein Band aller dort vorhandenen Beethoveniana, und 1975 veröffentlichte die Schwesterabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (West) den entsprechenden Band in ihrer Katalogreihe. /1/

Der Titel des aktuell gestarteten Beethoven-Projekts ist abgeleitet aus einer Zeile aus Schillers Ode *An die Freude*, „Seid umschlungen, Millionen!“. Musik-Autographen und Skizzenbücher, mehr als 220 Signaturen, werden im Laufe des Projekts in der Datenbank RISM/Muscat (<https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism>) erfasst, Briefe des Komponisten, persönliche Dokumente und die für die biographische Forschung bedeutsamen Konversationshefte werden in Kalliope erschlossen (<http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/index.html>). Bei diesen Konversationsheften handelt es sich um insgesamt 139 heute noch erhaltene Notizbücher, wovon sich 137 in Berlin in der SBB befinden. Die Eintragungen darin stammen überwiegend nicht von Beethoven, waren jedoch für die Kommunikation mit dem ab etwa 1819 vollkommen ertaubten Komponisten notwendig. Allerdings finden sich auch Eintragungen von Beethoven in diesen Heften, etwa wenn sich der Komponist selbst Notizen machte (bereits digitalisiert ist z. B. das Heft 101 vom Januar 1826, [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN795276478&PHYSID=PHYS\\_0001&DMDID=](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN795276478&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=)). Nach Abschluss des Projekts werden etwa 17.500 Seiten an autographen Werken Ludwig von Beethovens im Internet recherchierbar sein. Mit den entsprechenden Strukturdaten können sie in den Digitalisierten Sammlun-

gen der SBB (<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/>) kostenfrei eingesehen werden. In Eigenleistung wird bis zum Beethoven-Jubiläum dann die Sammlung an Beethoven-Erst- und Frühdrucken, die bis etwa 1830 erschienen sind – mit etwa 1.000 Titeln eine der weltweit vollständigsten Sammlungen –, in der Verbunddatenbank des GBV katalogisiert sein.

Aufgrund der besonderen Bedeutung der Autographen für die musikwissenschaftliche Erforschung werden im Projekt gerade die Papiermerkmale eine besondere Rolle spielen. So werden die Wasserzeichen der Papiere mithilfe der modernen Technologie der Thermographie digital erfasst und in der Spezialdatenbank „Wasserzeichen-Informationssystem“ (<http://www.wasserzeichen-online.de/wzis/index.php>) des Landesarchivs Baden-Württemberg im Internet zur Verfügung gestellt werden. Auf diese Weise werden etwa 300 Wasserzeichen mit Gegenmarken bearbeitet. Für die Abnahme und Bearbeitung von Wasserzeichen in Musikautographen gibt es in der SBB bewährte Verfahren, die in den ebenfalls von BKM geförderten Projekt „Bachs Werkautographen“ sowie im DFG-Projekt „KoFIM Berlin“ (Kompetenzzentrum Forschung und Information Musik) erprobt worden sind.<sup>1/2/</sup>

Ziel des Projekts ist es, die außerordentlich wertvollen und für die Musikwissenschaft zentralen Bestände mit höchstangereicherten Katalogisaten durch wissenschaftliche Tiefenerschließung im Internet sichtbar zu machen. Gleichzeitig stellt das Projekt sicher, dass die SBB zeitgerecht für ihre Ausstellung im Jubiläumsjahr 2020 die dazu notwendigen Vorbereitungen treffen kann. Diese Ausstellung, die mit einer vom Beethoven-Haus Bonn und der Bundeskunsthalle geplanten Ausstellung korrespondiert, ist die erste Präsentation der Beethoven-Materialien der Staatsbibliothek zu Berlin seit der Wiedervereinigung. Somit können in wenigen Jahren beim großen Beethoven-Jubiläum die ehemals auf die Deutsche Staatsbibliothek und die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz verteilten Bestände gemeinsam präsentiert werden.

Dr. Martina Rebmann

Leiterin der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – PK

1 Eveline Bartlitz: Die (Ludwig van) Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis der Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe, Berlin 1970; Hans-Günter Klein: Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften. Katalog, Berlin 1975 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, 2).

2 Weitere Informationen dazu auf der Webseite „Projekte der Musikabteilung“ der SBB-PK, <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/projekte/>

## Berlin/München

Erschließung, Digitalisierung und Online-Präsentation des Historischen Archivs des Musikverlags Schott – Ein gemeinsames DFG-Projekt der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Staatsbibliothek zu Berlin

Im Sommer 2017 starteten die Bayerische Staatsbibliothek München und die Staatsbibliothek zu Berlin ein gemeinsames, von der DFG gefördertes Projekt, in dessen Rahmen in den kommenden Jahren die Ende 2014 von den beiden Bibliotheken erworbenen Musikalien, Briefe und Dokumente – soweit unter rechtlichen Aspekten zulässig – kooperativ erschlossen, digitalisiert und über eine übergreifende Präsentationsplattform (Schott-Portal) präsentiert werden sollen.

Mit dem historischen Archiv des 1770 gegründeten Musikverlags B. Schott's Söhne (seit 2006: Schott Music), das im Jahr 2014 von einem Konsortium aus der Staatsbibliothek zu Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek München und sechs weiteren Institutionen mit maßgeblicher Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) sowie weiteren Zuschussgebern erworben wurde, gelangte das in einzigartiger Geschlossenheit und Fülle überlieferte Archiv eines der bedeutendsten deutschen Musikverlage in öffentlichen Besitz. Historisch gewachsen, war das Archiv seit langem in mehrere Teilarchive gegliedert: in das Herstellungsarchiv mit den Stichvorlagen und Archivexemplaren der produzierten Ausgaben, ein separates Erstausgabenarchiv für die Jahre 1925 bis ca. 1950, das sogenannte „Alte Schott-Archiv“ mit Musikmanuskripten und weiteren Quellen, die unabhängig von der Verlagstätigkeit gesammelt wurden, sowie das Geschäftsarchiv, das die Briefe an den Verlag, Kopierbücher mit Abschriften der ausgehenden Korrespondenz, Geschäftsbücher, die die laufenden wirtschaftlichen Vorgänge dokumentieren, sowie Stich- und Druckbücher umfasste, in denen der Herstellungsprozess der Ausgaben dokumentiert ist. Besonders wichtige und wertvolle Musikautographe und Briefe wurden seit 1990 aus dem Herstellungs- und Geschäftsarchiv separiert und in einem eigenen Safearchiv zusammengefasst.

Die Aufteilung des Schott-Archivs auf die erwerbenden Institutionen erfolgte im Wesentlichen entlang der genannten, bereits im Verlag etablierten Gliederung in verschiedene Archivbereiche, wobei der Hauptanteil auf die Bibliotheken in Berlin und München entfiel: Die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin übernahm den Großteil des Safearchivs mit rund 65.000 Briefen und Schriftstücken sowie ungefähr 400 Musikautographen, darunter Briefe von Richard Wagner, Robert Schumann, Hans von Bülow, Hugo Wolf und Gustav Mahler sowie Musikautographe von Jean Françaix, Bohuslav Martin und Luigi Nono. Das Herstellungsarchiv (mit ca. 60.000 Notendrucken und 20.000 Musikhandschriften), das Erstausgabenarchiv (ca. 4.800 Notendrucke), das „Alte Schott-Archiv“ (ca. 4.000 Quellen) sowie das Geschäftsarchiv, das ca. 850.000 Briefe und 67 der oben

erwähnten Geschäftsbücher umfasst, wurden von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben. Weitere, auf einzelne Komponisten bezogene Quellenkonvolute gelangten in das Beethoven-Haus Bonn, die Carl-Orff-Stiftung, die Fondation Hindemith, das Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Stiftung, die Akademie der Künste Berlin (Bernd Alois Zimmermann) sowie die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main (Engelbert Humperdinck).

Ziel des jetzt begonnenen Projekts ist es, trotz der Aufteilung des Archivs die Möglichkeit zu schaffen, das Schott-Archiv unter einer gemeinsamen Oberfläche zu durchsuchen und zu großen Teilen auch standortunabhängig weltweit über das Internet einzusehen. Die Primärererschließung erfolgt dabei in den etablierten material-spezifischen Nachweissystemen: für Notendrucke in den jeweiligen Verbund- und allgemeinen Bibliothekskatalogen, für Briefe und Textdokumente im Verbundsystem für Autographe und Nachlässe „Kalliope“ und für Musikhandschriften in der Datenbank des Internationalen Quellenlexikons der Musik RISM. Ebenso werden die Digitalisate im Rahmen der üblichen Digitalisierungsverfahren der besitzenden Bibliotheken angefertigt und in die jeweilige Digitale Bibliothek eingestellt. Über die reine Formalerschließung hinausgehend werden in der Staatsbibliothek zu Berlin ausgewählte Korrespondenzen aus dem Safearchiv auch inhaltlich erschlossen und die darin erwähnten Personen und Werke identifiziert und dokumentiert, um exemplarisch eine auf einige Komponisten beschränkte Datengrundlage für eine weitergehende systematische Erforschung solcher Aspekte bereitzustellen. Zentrales Element des Projekts ist das Schott-Portal, in dem die in den verschiedenen Datenbanken erfassten Erschließungsdaten anhand standardisierter Schnittstellen in einem gemeinsamen Index zusammengeführt werden. Damit wird eine integrierte Recherche über den Gesamtbestand möglich. Normdatenverknüpfungen mit der Gemeinsamen Normdatei (GND) stellen dabei ein einheitliches Retrieval sicher und erlauben die Relationierung zusammengehöriger Dokumente. Die zugehörigen Digitalisate werden über iiif-Technologie (International Image Interoperability Framework) in den Viewer des Portals eingebunden, sodass eine Präsentation aller Objekte in einer einheitlichen Oberfläche ohne redundante Datenhaltung möglich wird.

Die Leitung des Projekts liegt bei Dr. Reiner Nägele (München) und Dr. Martina Rebmann (Berlin); für weitergehende Informationen sei auch auf die Projektseiten in den Internetpräsenzen der beiden Bibliotheken verwiesen (BSB: <https://tinyurl.com/y8skcfos>; SBB: <http://sbb.berlin/ev234u>).

Sabine Kurth (BSB), Roland Schmidt-Hensel (SBB-PK)

## Zwickau

Ratsschulbibliothek Zwickau erwirbt *Ms. Utrecht*, eine Musikhandschrift der Reformationszeit

Mit ihrer über 500-jährigen Geschichte und einem Bestand von ca. 250.000 Medieneinheiten gehört die Zwickauer Ratsschulbibliothek (RSB) zu den ältesten und umfangreichsten wissenschaftlichen Sammlungen des mitteldeutschen Raumes in kommunaler Trägerschaft. Zu den besonderen Schätzen der Bibliothek zählt die Musikabteilung, deren Gründungsbestand seit dem 19. Jahrhundert eine ungebrochene Aufmerksamkeit seitens der Musikforschung genießt und etwa 800 Musikdrucke und 400 Notenhandschriften des 16. und frühen 17. Jahrhunderts umfasst. Als historisch gewachsene, weitgehend verlustfreie Sammlung dokumentiert der Fundus in besonderem Maße die Vielfalt des Musiklebens im frühneuzeitlichen Mitteleuropa – sowohl was das in den Quellen überlieferte Repertoire als auch was die mediale Überlieferung von der Kompositionsskizze bis zum Aufführungsmaterial betrifft.

Im Frühjahr 2017 konnte der Notenbestand des 16. Jahrhunderts um ein für die Musikgeschichte Mitteldeutschlands bedeutendes Stück erweitert werden: Dank großzügiger Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, des Kulturraums Vogtland-Zwickau und des Bibliotheksfördervereins *Freunde der RSB Zwickau e.V.* erwarb die RSB das innerhalb der Musikwissenschaft als *Manuskript Utrecht* bekannte DiskantstimmBuch des Zwickauer Tuchhändlers Jodocus Schalreuter (ca. 1487–1550). Schalreuter stammte aus einer begüterten Geraer Tuchmacherfamilie, ließ sich 1525 in Zwickau nieder und stieg in den folgenden zwei Jahrzehnten zu einem der reichsten und angesehensten Bürger der Stadt auf. Anders als von der Forschung lange vermutet, bekleidete er nicht das Amt des Stadtkantors. Als humanistisch umfassend gebildeter Sammler, Vermittler und Anreger von Musik zählte Schalreuter dennoch zu den wichtigen Akteuren der kursächsischen Musikpflege im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts. Seine große Musikalität, wie sie übereinstimmend von wichtigen Zeitgenossen wie Philipp Melanchthon und dem Wittenberger Musikdrucker Georg Rhaw in Briefen und Widmungsvorreden zu Notendruckern geschildert wird, belegen vor allem die von Schalreuter zwischen 1535 und 1550 angelegten Musikhandschriften, von denen sich nach gegenwärtigem Stand drei erhalten haben:

Am bekanntesten ist ein seit 1582 in der RSB (Signatur Mus.73) aufbewahrter vollständiger Stimmensatz. Er enthält in den sechs um 1536/37 angelegten Stimmbüchern ca. 130 lateinische und deutschsprachige Motetten berühmter europäischer Meister und regionaler Komponisten seiner Zeit und gilt nach einem Urteil des Musikwissenschaftlers Franz Krautwurst als kalligraphisch „wohl schönste mitteldeutsche Handschrift des mittleren 16. Jahrhunderts“/1/.

Aufgrund seines zuverlässigen Notentexts wurde es in einer mehrbändigen Edition innerhalb der Reihe *Das Erbe deutscher Musik* vollständig herausgegeben./2/

1989/90 wurde in bis dato unerschlossenen Beständen der RSB das Fragment eines einzelnen Stimmbuchs aus den späten Lebensjahren Schalreuters entdeckt (Signatur Mus.139.25). Der schmale Band enthält sechs anonyme Kompositionen, deren Texte die Bedrohung der Protestanten während des Schmalkaldischen Krieges 1546/47 thematisieren. Schalreuter war strenger Lutheraner und starb 1550 bei der Verteidigung Magdeburgs gegen die Durchsetzung des „Augsburger Interims“ Kaiser Karls V.

Die als *Manuskript Utrecht* nach ihrem damaligen Aufbewahrungsort bezeichnete dritte erhaltene und jetzt durch die RSB erworbene Handschrift (neue Signatur: Mus.175) ist der Musikforschung ebenfalls seit dem 19. Jahrhundert bekannt, die Identifizierung als Handschrift Jodocus Schalreuters gelang jedoch erst 1979, als der niederländische Musikwissenschaftler Willem Elders das Stimmbuch erstmals umfassend untersuchen konnte.

Bei der Handschrift handelt es sich um ein einzelnes DiskantstimmBuch von 47 Blatt Umfang in einem zeitgenössischen Gebrauchseinband aus grüngefärbtem Pergament im Format 18 x 23,2 cm. Die übrigen Stimmen des ursprünglich vier oder fünf weitere Stimmbücher umfassenden Stimmbuchsatzes sind leider nicht erhalten. Schalreuter verwendete Papier mit dem Schwanenwappen



Bl. 30v/31r des neu erworbenen Manuskripts mit dem Diskant zu zwei Vertonungen von Psalm 129 *De profundis clamavi* (Josquin/anonym) und Psalm 132 *Ecce quam bonum* (anonym)  
RSB Zwickau, Mus.175

der Zwickauer Papiermühle, dessen Wasserzeichen eine Anlage des Manuskripts in Zwickau um 1540 wahrscheinlich macht. Für die Eintragungen verwendete Schalreuter nicht seine zeitaufwendige Schönschrift (vgl. Mus.73), sondern eine etwas flüchtigere, dennoch regelmäßige, gut lesbare und äußerst filigran anmutende Kursive, die den geübten Notenkopisten verrät.

Schalreuter notierte in der Handschrift den Diskant zu 64 teilweise nur hier überlieferten Kompositionen. Es überwiegen lateinische und deutschsprachige Psalmvertonungen für vier bis sechs, vereinzelt auch für sieben oder acht Stimmen, für die das Stimmbuch um Einlageblätter nach Bedarf erweitert wurde.

Die Anlage der Handschrift erfolgte augenscheinlich in zwei Etappen: Die erste umfasst 43 ausgewählte Psalmvertonungen nach der Ordnung der Psalmen in der Bibel von Psalm 1 bis 126. Die nachfolgenden Eintragungen scheinen nach Gelegenheit ergänzt. Außerdem treten Vertonungen anderer Texte hinzu; propagandistisch preist etwa die Motette eines unbekanntes Verfassers *Lauda Germania dominum, lauda Saxonia Deum tuum* die Abkehr von der Papstkirche.

Mit Blick auf die in der Handschrift vertretenen Komponisten handelt sich um die erste Reihe der zeitgenössischen Meister von europäischem Rang; neben den häufiger vertretenen Josquin Desprez, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl und Thomas Stoltzer treten jedoch auch Musiker aus Schalreuters persönlichem Umfeld in Sachsen und Schlesien in Erscheinung. Wenngleich die Musik der Utrechter Handschrift nur partiell durch Konkordanzquellen für die Praxis erschlossen werden kann, zählt das Stimmbuch gleichwohl zu den Zeugnissen einer Epoche der Verfestigung musikalischer Normen innerhalb der sich konstituierenden evangelischen Konfession und diesbezüglich als wertvolle Quelle zur frühen deutschsprachigen Psalmmotette; einer Gattung, die als erste spezifisch protestantische Eigenleistung der Musikgeschichte gilt.

Ob die Handschrift zu Schalreuters Nachlass im Magdeburger Exil gehörte oder zu Lebzeiten für einen heute unbekanntes Adressaten bestimmt war, wissen wir bislang nicht. Um 1850 gelangte das Manuskript wie andere bedeutende Musikhandschriften der Reformationszeit in den Leipziger Antiquariatshandel, wo es einem 1876 veröffentlichten Bericht des Musikwissenschaftlers Otto Kade (1819–1900) zufolge ein Berliner Lehrer namens Schulze erstanden haben will. Später ging es in den Besitz des livländischen Adligen Reinhold Karl von Liphart auf Ratshof (1864–1940) (heute Raadi, Estland) über, dessen Familie eine vielfältige Kunstsammlung besaß. Nach der Flucht der Familie aus dem Baltikum 1919 nach Bayern schenkte Karl von Liphart die Handschrift dem ungleich jüngeren,

musikbegeisterten Biochemiker Dr. Eugen Richard Hecht (1901–1973). Diese Schenkung ist mit einer denkwürdigen Widmung auf dem Innendeckel des Einbandes dokumentiert: „Zur Erinnerung an unsere vielen so anregenden Bahngespräche [!] dem aufrichtig verehrten Herrn Dr. Hecht-Schneider, ein freundlicher Gruss von R Liphart-Ratshof [...]“. 1933 emigrierte Eugen Hecht aus Deutschland und forschte anschließend an Universitäten im europäischen Ausland und den USA. Sein Sohn, der Utrechter Kunsthistoriker Prof. Dr. Peter Hecht, verwahrte die Handschrift in den nachfolgenden Jahrzehnten und stellte sie wiederholt für Forschungsvorhaben und Ausstellungen zur Verfügung.

Nach über 450 Jahren kehrte die Handschrift zu Jahresbeginn 2017 von Utrecht an seinen mutmaßlichen Entstehungsort Zwickau zurück. Nur selten gelingt es, eine bibliophile Seltenheit dieser Güte und musikhistorischen Bedeutung aus Privathand für eine öffentliche Sammlung zu erwerben und so den Zugang für Forschung und interessierte Allgemeinheit langfristig zu sichern. Ein diesen Umstand würdigendes Festkonzert mit Psalmvertonungen aus den Notenhandschriften Jodocus Schalreuters bildete den eindrücklichen Rahmen für die öffentliche Vorstellung der Neuerwerbung im März 2017. Zeitgleich war die Handschrift als Exponat innerhalb der Ausstellung zum Reformationsjubiläum *Erneuerung & Eigensinn – Zwickaus Weg durch die Reformation* von Februar bis Mai 2017 in den Kunstsammlungen Zwickau/Max-Pechstein-Museum als Dokument für die Bedeutung der Stadt als wichtiger Konzentrationsort der reformatorischen Musikpflege in Sachsen zu sehen. In naher Zukunft wird die Handschrift auch als digitale Reproduktion der interessierten Öffentlichkeit zugänglich sein.

Gregor Hermann

Wissenschaftlicher Mitarbeiter Musiksammlung/Nachlässe/VD16,  
Ratsschulbibliothek Zwickau

1 Vgl. Wolfram Steude: Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege, Leipzig 1978, S. 12.

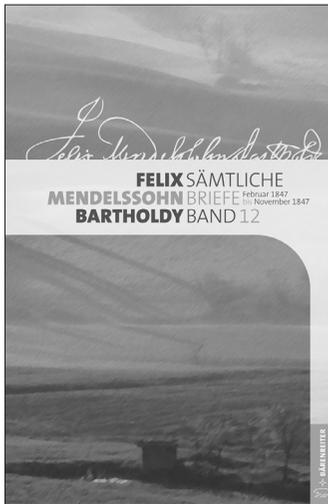
2 Martin Just/Bettina Schwemer (Hrsg.): Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (RSB Zwickau Mus.Ms.73), Wiesbaden u. a. 2004/2005 (Das Erbe Deutscher Musik, 115/116).

## Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.

Hrsg. von Helmut Loos und  
Wilhelm Seidel.

### Band 12: Februar 1847 bis November 1847 und Gesamtregister der Bände 1–12.

Hrsg. und kommentiert  
von Stephan Münnich,  
Lucian Schiwietz und Uta  
Wald.



Kassel: Bärenreiter 2017. 632 S.,  
geb., Notenbsp., 161.00 EUR  
ISBN 978-3-7618-2312-5

Zum Abschluss der Ausgabe Sämtlicher Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy ist zunächst den Herausgebern, den kritischen Bandbearbeiter(inne)n und dem Verlag zu gratulieren und die Ausdauer und Konsequenz, mit der dieses kulturpolitisch bedeutende Unternehmen durchgeführt wurde, zu loben. Im Nachhinein hat es sich auch als wertvoll und richtig herausgestellt, die jeweiligen Bandeinleitungen von den beiden Hauptherausgebern schreiben zu lassen. Denn deren Überblick und besondere Darstellungsweise hat dazu geführt, dass diese Einleitungen – für sich genommen und zusammenhängend gelesen – eine eigene neuartige Biografie Mendelssohns ergeben, in der die aus den Briefen zu gewinnenden Neuigkeiten und Sichtwechsel auf diesen Komponisten, Pianisten und Dirigenten bestens zusammengefasst und deutlich gemacht wurden. Während Helmut Loos die Gelegenheit nutzt, um entsprechende, die Nachwelt erstaunende Akzente zu setzen, ist Wilhelm Seidel eher bemüht, Mendelssohn als lebendigen Protagonisten der Musikgeschichte verständnisvoll und abgerundet zu präsentieren, da klingt einiges zu schön, um wahr sein zu können.

Auch hat sich bewahrheitet, was zu Beginn der Briefausgabe im Jahr 2009 (siehe Rezension in FM 4/2009) betont wurde, nämlich dass diese Briefe eine Fundgrube für kunst- und kulturhistorische Sachverhalte sind und einen der geistvollsten und begabtesten, mit Witz, Leidenschaft und Sachverstand kommunizierenden Briefschreiber des 19. Jahrhunderts präsentieren. Man soll nicht glauben – da Mendelssohn es stets abgelehnt hat, seine Musik öffentlich zu erläutern – man fände in seinen Briefen keine bedeutenden musikästhetischen Äußerungen zur Musik im allgemeinen, zu einzelnen seiner Werke und denen anderer Komponisten. Man muss diese Stellen nur entsprechend zu lesen verstehen, da Mendelssohn nicht aufdringlich theoretisierte oder predigte, wie sonst im 19. Jahrhundert üblich. Sein Freund Julius Rietz z. B. hat ihn reizen können, am 23. April 1841 eine längere Passage über die Frage zu schreiben, dass musikalische Gedanken an und für sich interessant sein müssten und nicht erst durch das, was sie „bedeuten“ sollen. Leider wendet Mendelssohn diese Kategorien auf seine d-Moll-Sinfonie dahingehend an, dass er sie verwerfen musste, weil sie interessant sei nur durch das, was sie bedeuten wolle. Sicher sind die außermusikalischen Vorgaben für diese spirituelle Sinfonie religiöse gewesen (ihre Entstehung stand bekanntlich im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum Augsburger Bekenntnis, offenbart diese Spur aber nur im 4. Satz), aber die spektakuläre, an spätere Tristan-Klänge gemahnende Harmonisierung des Dresdner Amens und vieles andere mehr ist auch rein musikalisch genommen für historisch geschulte Ohren heutzutage hochinteressant. Man sollte sich Mendelssohns Fehlurteil über seine

eigene Sinfonie, für die er eine Zeit lang den Zusatz „Reformation“ erwog, nicht unbedingt anschließen, sondern sie öfter aufführen und unvoreingenommen hören. Trotzdem bleibt Mendelssohns Kritik an einer nur außermusikalischen Interessantheit (oder Interessiertheit?) von Musik ein beachtenswertes ästhetisches Kriterium.

Auch zur Ästhetik der Oper, zu ihren episch-lyrischen und dramatischen Bestandteilen und Wechselverhältnissen, gibt es in der Auseinandersetzung mit unzähligen Libretti, die Mendelssohn nicht überzeugen konnten, vielfältige nuancierte Ausführungen. Im nun letzten Band vor allem die Fortsetzung der Auseinandersetzung mit Emanuel Geibel, die zeigt, dass auch diese letzte von Mendelssohn konzipierte und für Jenny Linds Stimme als Lenore in dem Lorelei-Sujet gedachte Oper, deren ersten Akt Mendelssohn fragmentarisch hinterließ, in der von Geibel gedachten Form nichts hätte werden können.

Überhaupt offenbaren die letzten Briefe an Jenny Lind über alle erotischen Spekulationen hinaus eine intensive Arbeitsbeziehung der beiden Künstler, deren wichtigstes Resultat wohl war, dass Mendelssohn seinen Rückzug vom Kapellmeisterposten des Leipziger Gewandhauses schon vor seinem seelisch-körperlichen Zusammenbruch nach der Nachricht vom Tode der geliebten Schwester Fanny einleitete.

Überdeutlich und schmerzlich zeigen die letzten Briefe die Verfinsterung der Lebensstimmung, in der Mendelssohn sich nach den Strapazen der letzten England-Reise und dem Tod von Fanny Hensel befand, und auch sein verzweifelt Ringen um Wiedergewinnung der musikalischen Schaffenskraft und Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit als Komponist und Dirigent. Diese Versuche überlebte er nicht.



Eine genaue Lektüre dieser 5855 Briefe an Familie, Künstlerfreunde, Verleger und Geschäftspartner könnte dazu führen, einige der Werke Mendelssohns, vor allem die bis heute weniger bekannten aus dem Bereich der Kammer- und Kirchenmusik, mit anderen Ohren zu hören und zu versuchen, sie jenseits der im Falle Mendelssohn besonders eingefleischten, nur auf Hörensagen beruhenden Klischees wahrzunehmen. Damit hätte diese Edition ihre bestmögliche Wirkung erzielt. Die philologische Akkuratess der kritischen Bearbeitung in den Anmerkungen und bei der Registererstellung ist zu loben, für Hinweise auf evtl. kleinere Fehler ist hier nicht der Ort.

Seltsam berührt das Geschäftsgebaren des Verlages, den Abonnenten der Briefausgabe – anstelle der angekündigten Bonus-CD-ROM mit Gesamtregister und Ergänzungen – eine teuer bezahlbare CD-ROM mit dem gesamten Inhalt der Briefbände samt Suchfunktionen nicht nur anzubieten, sondern gleich mitzuliefern und es dem Empfänger zu überlassen, diese zu öffnen und damit unwiderruflich in seinen Besitz zu nehmen oder (da nicht bestellt) ungeprüft zurückzuschicken. Leicht könnte da jemand sich überrumpelt und finanziell ausgenommen vorkommen und auf die Idee kommen, seine gewichtigen und ausgesprochen schönen zwölf Bände in gedruckter Ausgabe wären nun überflüssig. Und in ca. fünf Jahren, wenn das demnächst anlaufende Projekt, auch die Gegenbriefe zu Mendelssohn Briefen zu erfassen, zu erschließen, kritisch zu bearbeiten und schließlich kostenlos zusammen mit den Briefen Mendelssohns online zu stellen, abgeschlossen sein könnte, wird man sich noch einmal fragen dürfen, ob sich die früheren Investitionen gelohnt haben. Glimpflich wären die Umstände als vielleicht unvermeidbare Irritationen des digitalen Wandels anzusehen. Die vordigitale Variante der Mendelssohn-Briefe in 12 Bänden aus dem Gutenberg-Zeitalter sollte allerdings in jeder größeren und besseren Musikbibliothek zu finden sein.

Peter Sühning

**Sabine Henze-Döhring  
und Sieghart Döhring**  
Oper. Die 101 wichtigsten  
Fragen.

Das ist richtig schön: Ein kleines Taschenbuch über die große Oper. Noch dazu eines, das man nicht von vorn nach hinten durchlesen muss, sondern in dem man sich von Frage zu Frage treiben lassen kann. Und trotzdem – oder gerade deshalb – erfährt man eine ganze Menge über alles Mögliche rund um die Oper. Das Buch erscheint in einer Reihe des Beck-Verlages, in der auch schon Themen wie die Deutsche Literatur, Japan, der Islam, Demokratie, die Europäische Union und Rassismus behandelt wurden. Im Vordergrund steht nicht die Vermittlung enzyklopädischen Wissens, sondern die gute Idee,



München: C. H. Beck 2017.  
160 S., Pb., 14 Abb., 10,95 EUR  
ISBN 978-3-406-70667-7

intelligente Fragen an ein Thema zu stellen. Die 101 Fragen sind in neun Themenbereiche eingeteilt, die von „Basisfragen“ über „Stoffe und Handlungen“, „Gesang, Sängerinnen und Sänger“ bis hin zu „Organisation und Finanzen“ reichen. Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring geben auf diese Weise Antworten auf Fragen, die sonst nur schwer und mit hohem Zeitaufwand zu klären wären.

Einige Fragen mag sich der Leser selbst schon oft gestellt haben, und er findet hier nun endlich eine kompakte und verständlich formulierte Antwort; auf andere wäre er von sich aus womöglich gar nicht gekommen: Warum sind für die Oper antike Mythen und Götter so wichtig? Seit wann wird in der Oper geklatscht und gebuhlt? Welche Bedeutung hat die Schallplatte für die Oper? Was ist eine Hosenrolle? Die unterschiedlichsten Bereiche finden auf diese Weise zusammen, es geht darum, wie Oper organisiert, finanziert und gemacht wird und welche Rolle sie gesellschaftlich und politisch spielt. Das alles wird sowohl historisch als auch für unsere Zeit dargestellt. Wie den Autoren das auf engstem Raum gelingt, ist beeindruckend. Die Texte zeugen von dem breiten Wissen und tiefen Durchdringen der Materie, das die Autoren in jahrzehntelanger Erforschung „dieser aufwendigsten aller Kunstformen“ (S. 2) erlangt haben. Beide sind ausgewiesene Opern-Spezialisten: Sabine Henze-Döhring ist Professorin für Musikwissenschaft in Marburg, Sieghart Döhring war Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater an der Universität Bayreuth. Allerdings sind einige Antworten teilweise subjektiv gefärbt. Manchmal liegt das Problem schon in der formulierten Frage: „Gehören Film- und Videoprojektion auf die Bühne?“ Solch eine Frage kann schwerlich objektiv beantwortet werden, denn woher sollte hier eine offizielle oder allgemein gültige Ansicht kommen? Und schon im ersten Abschnitt machen die Autoren keinen Hehl daraus, dass es sich ihrer Meinung nach im von ihnen beschriebenen Beispiel um „Klamauk“ handelt (S. 114). Dass sich hier ein Buch-Format, das vorgibt, objektives Wissen zu vermitteln, mit Privatansichten mischt, ist hin und wieder irritierend.

Um ihre Antworten dennoch möglichst zu objektivieren, zitieren die Autoren immer wieder Fachliteratur und andere Quellen. Diese Zitate sind meist möglichst unauffällig in die Texte integriert. Sie beweisen, dass die Autoren sich mit Primär- und Sekundärliteratur eingehend auseinandergesetzt haben. Zum Beispiel wenn es darum geht, warum es Kinderoper gibt: „Doch auch über die Zielgruppe ist damit nicht alles gesagt, denn Kinderoper hat außer den Kindern als offiziellen immer auch einen ‚inoffiziellen Adressaten, der [...] unterschwellig anvisiert ist – den Erwachsenen.“ (Gunter Reiß, in: Isolde Schmid-Reiter [Hrsg.], *Kinderoper*, 2004).“ (S. 134). Neben diesen Literaturhinweisen im Text geben die Autoren im Anhang des Buches

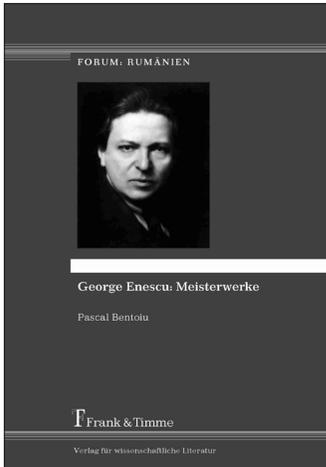
thematisch zusammengefasste Literaturempfehlungen, etwa zur Geschichte der Oper, zu Opernarchitektur, Operngesang und anderen Bereichen. Auch hilfreich zum Nachschlagen im Buch selbst ist das Personen- und Werkregister.

Die Autoren schreiben verständlich und ohne wissenschaftliche Verklammerungen. Manches scheint fast zu umgangssprachlich, etwa „wie Großvater selig“ (S. 146). Auch dass die gelungene Arbeit eines Dirigenten als etwas Übernatürliches dargestellt wird, scheint etwas zu märchenhaft: „Geht es um die Beschreibung einer idealen Beziehung zwischen Dirigent und den unter seiner Leitung ausübenden Musikern, sprach und spricht man von einer ‚Kraft der Übertragung‘ (Herbert von Karajan), von intuitivem Verstehen und meint das Quäntchen Magie, das vorhanden sein muss, damit das Wunder gelingt: eine Aufführung, die Begeisterung, Freude über ein schönes Kunsterlebnis, über einen gelungenen Opernabend weckt.“ (S. 57). Hat man verstanden, dass die Autoren auch emotional involviert sind, kann man sich an ihren klar formulierten Meinungen durchaus erfreuen. Die Sorge, dass die Oper es als besonders teure Kunstform in Zukunft immer schwerer haben könnte, räumen die Autoren aus. In jedem Fall beziehen sie auch hier klar Stellung: „Die Feinde der Oper sitzen nicht im Publikum, sondern unter Deutungshoheit beanspruchenden Regisseuren ohne Metier und Talent, unter Intendanten mit Angst vor Wagnis.“ (S. 146).

Almut Ochsmann

**Pascal Bentoiu**  
George Enescu:  
Meisterwerke.

Endlich! Endlich, nach nicht weniger als 31 Jahren, wurde Pascal Bentoius Standardwerk über die „Meisterwerke“ von George Enescu (1881–1955) aus dem Rumänischen von Larissa Schippel und Julia Richter ins Deutsche übersetzt. Es ist zu hoffen, dass der 1927 in Bukarest geborene rumänische Musikwissenschaftler und Komponist Bentoiu, der im Februar 2016 starb, die deutsche Veröffentlichung seines eigenen ‚Meisterwerks‘ im Rahmen der Reihe „Forum: Rumänien“ noch bewusst mitbekommen hat. Denn es dürfte (nicht nur) für ihn eine späte Genugtuung und Anerkennung seiner wichtigen, äußerst umfang-, kenntnis- und detailreichen Arbeit in Sachen Enescu gewesen sein. Pionierarbeit ist sie vor allem für die deutschsprachige Musikwissenschaft, die bisher kaum über das hieszulande sträflich vernachlässigte Œuvre des rumänischen Nationalkomponisten George Enescu geforscht hat. Enescu hat für Rumänien die Bedeutung, wie sie etwa Edvard Grieg für Norwegen, Carl Nielsen für Dänemark oder Béla Bartók für Ungarn hat. Bekannt geworden ist der mehrfach hochbegabte Enescu freilich zunächst vor allem als



Berlin: Frank & Timme 2015  
 (Forum: Rumänien. 28). 790 S.,  
 broschiert, 89.00 EUR  
 ISBN 978-3-7329-0166-1

herausragender Geiger; dass er ebenfalls ein sehr guter Pianist, Dirigent und bedeutender Komponist war, blieb zu Lebzeiten ein wenig im Schatten seiner geigerischen Wunderkind-Begabung verborgen.

Zu diskutieren wäre, ob man alles als Meisterwerk bezeichnen muss, was kompositorisch gelungen ist. Als Meisterwerke im engeren Sinne sind von George Enescu vor allem sein frühes Streichoktett, seine relativ viel gespielten *Rumänischen Rhapsodien* für Orchester, seine Oper *Oedipe*, die 3. Violinsonate und die späte Kammerinfonie zu nennen. So ist der Titel des Buches vielleicht etwas unglücklich gewählt. Im Grunde handelt es sich um einen ausführlichen musikwissenschaftlichen Konzertführer durch die *repräsentativen* Werke George Enescus, mit – verglichen am Gesamtumfang des Œuvres – nur wenigen Auslassungen. Bentoiu selbst nennt es „eine ziemlich subjektive Arbeit, in der Art des Tagebuchs einer Reise durch das Schaffen von George Enescu“ (S. 9).

Die 31 Jahre seit Veröffentlichung der Studie in Rumänien sind (natürlich!) nicht spurlos am Text vorübergegangen. So beziehen sich die im Buch genannten Einspielungsempfehlungen auf in Deutschland nie erschienene oder längst vergriffene Interpretationen. (Im Anhang wurde dankenswerterweise eine aktuellere Diskografie beigefügt.) Man merkt Bentoius teils verklärend-apotheotischer Sprache den Stil der 1980er-Jahre an, sie ist vermutlich durch die damals in Rumänien vorherrschende sozialistische Musikwissenschaft geprägt. Dessen muss man sich als Leser des Jahres 2018 bewusst sein. An den Analysen und Beobachtungen hat sich sicher weniger geändert; wünschenswerte aktuellere Studien auf Deutsch scheinen derzeit nicht absehbar.

Wie geht Bentoiu vor? In 26 Kapiteln widmet er sich chronologisch den „Meisterwerken“ Enescus: von der zweiten Violinsonate op. 6 (1899) bis hin zur Kammerinfonie op. 33 (1954). Jedes Kapitel beginnt mit einer kurzen subjektiven Einordnung des zu besprechenden Werks in das Gesamtwerk mit einigen wenigen biographischen Anmerkungen. Ihnen folgt eine stets sehr ausführliche, manchmal in Ihrer Detailverliebtheit und Redundanz etwas ermüdende Musikanalyse, der man ohne musiktheoretische Vorbildung schwerlich folgen kann. Abschließend fasst Bentoiu in einem Fazit seine Sicht auf das besprochene Werk zusammen und gibt einen Überblick über Entstehungs- und Aufführungsgeschichte (bis Anfang der 1980er-Jahre). Am bereicherndsten dürfte die Lektüre der einzelnen Kapitel sein, wenn man sich parallel dazu die Kompositionen anhört, was Dank einer mittlerweile doch recht umfangreichen Enescu-Diskografie ohne größere Probleme möglich ist.

Kapitel 27 widmet sich dem „verborgenen Teil des Eisberges“. In ihm berichtet Bentoiu, dass viele große Werke Enescus unvollendet geblieben sind. Der Umfang der unvollendeten Werke sei dem

der vollendeten in etwa gleich. Der Komponist Bentoiu hat in den 1990er-Jahren selbst einige der bedeutendsten Fragmente rekonstruiert bzw. orchestriert, etwa die vierte und fünfte Sinfonie, die beide in sehr gelungenen Interpretationen beim Label cpo auf CD vorliegen.

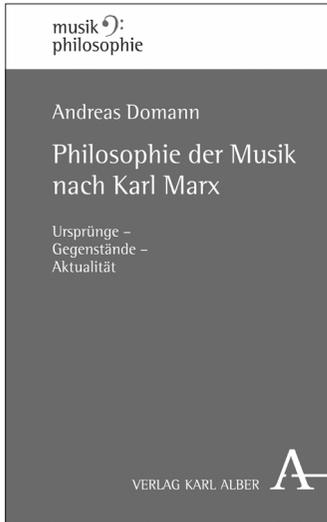
Das letzte (28.) Kapitel „Anstelle einer Schlussfolgerung“ stellt genau diese auf. Zwei wesentliche Charakterzüge des Komponisten seien „erstens die Fähigkeit, die einfachste Intervallreihe mit thematischer Bedeutung zu füllen und zweitens dem gleichen thematischen Verlauf sehr unterschiedliche, teils gegensätzliche Ausdrucksvalenzen zu verleihen“ (S. 709). Bei Enescu herrsche immer der Primat des Melodischen, Enescus „Harmonie ist fast immer unvorhersehbar in ihrer Dichte“ (S. 713). Geballte Informations-Dichte stehe grundsätzlich über dem Werk Enescus, das wohl auch gerade deshalb den Zuhörer beim ersten Hören oftmals überfordere. „Mit Enescu ist immer alles möglich.“ (S. 170) Dies sei auch Grund dafür, dass seine Werke sich kaum den ihnen gebührenden Platz im internationalen Repertoire erkämpft haben – Enescu sei „schwierig“ und stehe abseits der musikalischen Hauptströme seiner Zeit, als Einzelfall der Musikgeschichte. Um näher in Enescus Werke eindringen zu können, empfiehlt Bentoiu – ein frommer Wunsch –, sie zehn- bis zwanzigmal hintereinander zu hören.

Ein Manko dieser höchst verdienstvollen Veröffentlichung ist das Fehlen einer ausführlichen biografischen Skizze des hierzulande eher unbekanntem Komponisten. Diese war in der rumänischen Erstausgabe nicht vorgesehen (dort ist der Komponist hinreichend bekannt), der deutsche Verlag hat im Anhang eine zweiseitige Ausführung der Pianistin Raluca Știrbăț angefügt, die gemessen am Gesamtumfang der Publikation jedoch äußerst knapp ausfällt. Das ist schade, hätte man doch mit einer fundierten, neuen biografischen Einleitung dem deutschsprachigen Leser Leben und Werk dieses herausragenden Musikers und Komponisten noch deutlich näherbringen können. Darauf aufbauend wäre man vermutlich ge- und entspannter Bentoiu bei der Entdeckung des vielschichtigen Œuvres Enescus gefolgt. Auch hätte dieses Standardwerk eine Veröffentlichung als Hardcover in einem bekannten deutschen Musikverlag verdient. Das Erscheinen in einer wissenschaftlichen Reihe, die sich geschichtlich und gesellschaftlich Rumänien widmet, versteckt die Studie hoffentlich nicht vor musikgeschichtlich interessiertem Publikum. Das Buch gehört gut sichtbar in jede öffentliche Musikbibliothek und sei – auch mangels Alternativen – allen Musikliebhabern empfohlen, die sich intensiv mit dem Schaffen eines der größten osteuropäischen Komponisten beschäftigen wollen.

Christian Münch-Cordellier

**Andreas Domann**

Philosophie der Musik nach  
Karl Marx. Ursprünge –  
Gegenstände – Aktualität.



Freiburg/München: Verlag Karl  
Alber 2016 (musik:philosophie.  
8). 224 S., geb., 30.00 EUR  
ISBN 978-3-495-48786-0

War Karl Marx etwa musikalisch, oder hat er auch nur ein Wörtchen über Musik hinterlassen? Mit einer so banalen Fragestellung darf man natürlich an eine diskursanalytische Untersuchung und Darstellung wie die hier vorliegende nicht herangehen. Trotzdem ist es manchmal ganz heilsam, hochgestochene oder gar verstiegene Gedankengänge durch primitiv anmutende Fragen auf den Boden der Tatsachen zu holen. Denn von Marx aus betrachtet, entbehrt ein Versuch, eine Philosophie der Musik nach ihm (nach seinen Anschauungen und Theorien) entwickeln zu wollen, eigentlich jeglicher Grundlage, oder kämen dabei nur ein paar Binsenweisheiten heraus, deren Marx sich wahrscheinlich geschämt hätte. Bekanntlich hat Marx weder eine Ästhetik im Allgemeinen, noch eine spezielle der Musik entwickelt und hätte es auch nicht getan, wenn ihm neben seiner philosophisch inspirierten Kritik der kapitalistischen Ökonomie noch Zeit für andere ihn interessierende Dinge geblieben wäre.

Was sich nach seinem Tod als marxistische Ästhetik aufspielte, hätte er wahrscheinlich als lächerlich empfunden. Als er noch zu Lebzeiten eine sich marxistisch nennende Literatur auftreten sah, zeigte er sich erschrocken und äußerte: „Was mich betrifft, so bin ich kein Marxist.“ Er fiel seinem Freund Engels zwar nicht in den Arm, als dieser sich wohlmeinend bemühte, bestimmte gemeinsame Grundsätze zu popularisieren, ahnte aber sicher die negativen Folgen solcher Simplifikationen und Entstellungen seiner wirklichen Ansichten, die er übrigens selbst öfter wieder in Frage stellte, als man gemeinhin weiß oder annimmt. Und so beschäftigt sich auch Andreas Domann fast ausschließlich mit der marxistischen Sekundärliteratur und kann deswegen auch dem selbsterhobenen Anspruch, „ausgehend von Marx ein mögliches Verständnis von Musik als einer sozialen Praxis [zu skizzieren], das die Pluralität menschlicher Ausdrucksbedürfnisse zu integrieren vermag“, wie es im Klappentext heißt, nicht gerecht werden.

Das sich selbst als marxistisch verstehende Denken über Musik, das hier anhand einer ganzen Reihe von Autoren ausführlich und durchaus nicht unkritisch referiert wird, kommt über Beteuerungen, wie materialistisch und dialektisch es sei, wie sehr es das Überbauphänomen Kunst mit der ökonomischen Basis in Beziehungen zu setzen verstünde, eigentlich nicht hinaus. Es kann sich auf Gedanken von Marx kaum wirklich stützen, der zwar philosophiehistorisch an Elemente der Dialektik (wie sie in Hegels System vorlag) und des Materialismus (auf dem Stand, auf den Feuerbach ihn gebracht hatte) anknüpfte, aber sehr wohl wusste, dass diese beiden Denkweisen historisch stark von dem sich emanzipierenden Bürgertum entwickelt worden waren. Und er ahnte, dass allein eine Kombination die-

ser beiden Stränge, etwa in einer Weltanschauung, die sich später dialektischer Materialismus nennen würde, noch kein wirklich anderes Denken und Handeln unter den Menschen, oder gar eine „proletarische Weltanschauung“, hervorbringen würde. Seinen Humanismus verstand er als eine Art Synthese der jeweils guten Elemente dieser beiden Denkrichtungen. Vor allem aber wünschte er sich eher eine Abschaffung von Philosophien, Ideologien und Weltanschauungen, als dass er eine neue in die Welt zu setzen gewollt hätte. Das bisherige, die Welt lediglich interpretierende Philosophieren sollte sich in einer neuen, die Welt verändernden sozialen Praxis der Menschen verwirklichen. So illusionär dies gewesen sein mag – je mehr es sich mit realen Klassenkämpfen, politischen Parteibildungen und einer „historischen Mission“ des Proletariats verkettete, desto illusionärer so ist dieser Impetus doch nicht mit der Inkraftsetzung einer neuen Weltanschauung zu verwechseln, die marxistische Philosophen (eigentlich ein Widerspruch in sich) für sich in Anspruch nehmen. Auch eine sich marxistisch verstehende Ästhetik oder Philosophie der Musik kann nicht in Marxens Sinne sein.

Der einzige mir bekannte Satz von Marx, in dem von Musik oder Musikalität die Rede ist, würde sich durchaus für eine Interpretation eignen, d. h. dazu, in einen größeren Zusammenhang Marx'scher Gedanken gestellt zu werden. Er steht genau da, wo Domann zu Recht den Ausgangspunkt eines möglichen Verständnisses von Musik à la Marx ansiedelt, nämlich in dessen anthropologischen Überlegungen, grundlegend in jenen aus Paris im Jahr 1844, die er als Manuskripte über „Nationalökonomie und Philosophie“ hinterließ, aber nie veröffentlichte. Er hat sie aber auch nie verleugnet, und sie sind als grundlegend für das Menschenbild auch des späteren Marx anzusehen. Leider und erstaunlicherweise wird der auf Musik bezogene Satz aus diesem Textzusammenhang von Domann nicht herangezogen, weder zitiert noch interpretiert. Könnte es sein, dass sich der Autor in der marxistischen und antimarxistischen Sekundärliteratur besser auskennt als beim originalen Marx? Der hier nur gekürzt wiederzugebende typisch Marx'sche Bandwurmsatz lautet: „Wie erst die Musik den musikalischen Sinn des Menschen erweckt, wie für das unmusikalische Ohr die schönste Musik keinen Sinn hat [...], [so wird] erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschliche Genüsse und fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt“ (Marx: Die Frühschriften, Stuttgart: Kröner 1971, S. 242). Ohne diesen Satz hier interpretieren

zu können, so zeigt er doch, wie sehr hier eine Wechselbeziehung behauptet wird zwischen einem „allseitig gebildeten Menschen“ (Ziel des Sozialismus) und einer musikalischen Spezialbegabung, und wie somit die musikalische Betätigung des Menschen als Teil einer den Menschen aus seinem bloßen Naturzusammenhang herauslösenden, freien und bewussten Lebenstätigkeit (Arbeit) angesehen wird.

Domann kritisiert etliche dogmatische Auffassungen, die sich im Rahmen eines weltweit agierenden Marxismus im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt haben, ein bisschen scheint auch ihm ein gewisser Geschichtsdeterminismus als ein negativer Aspekt des genuin Marx'schen Denkens unleugbar, und er verhehlt nicht seine Sympathien für eine Musikphilosophie, die sich unkonventionell auf Marx'sche anthropologische Ansichten stützt und sich dabei ihres utopischen Charakters bewusst bleibt, wie die von Ernst Bloch. Insgesamt kommt Marx selbst mit seinem in sich widersprüchlichen Denken, das keine in sich kohärente Ideologie ausbilden kann und auch nicht wollte, entschieden zu kurz. Da das Buch die marxistische Diskussion über Fragen der Kunst in der Geschichte angemessen referierend zusammenstellt, ist es für wissenschaftliche Musikbibliotheken zu empfehlen.

Peter Sühning

### Der unfassbare Klang – Notationskonzepte heute.

Hrsg. von Christoph  
Herndler und Florian  
Neuner.

„Nichts mehr, was die musikalische Notation betrifft, ist heute selbstverständlich.“ Dieser etwas reißerische Satz findet sich nicht nur – als einziger – auf dem Rücken dieses handlichen und reich bebilderten Buches, es ist auch der Eröffnungssatz des Vorwortes. Er verdeutlicht die Intention der Herausgeber, aufzuzeigen, „wie aktuell über Fragen der Notation nachgedacht wird“. Dem unvoreingenommenen Leser wird somit zunächst einmal der Eindruck vermittelt, dass nur beim Nachdenken über „neue“ Konzepte etwas „Gutes“ liege, wenn also mit Konventionen, mit dem Alten gebrochen wird. Liest sich diese Einleitung bereits wie eine „Schelte“ an die Komponierenden, die für neu entstehende Musik konventionelle Methoden des Notenschreibens anwenden, als schlossen sich diese beiden Aspekte aus, so wird diese Haltung auch in der das Buch abschließenden transkribierten Podiumsdiskussion aufgegriffen. Dort fragt Florian Neuner: „Ist die traditionelle Notation jetzt obsolet und haben das bloß die meisten zeitgenössischen Komponisten noch nicht gemerkt?“ (S. 253). Sicher eine provozierende Frage, die sich aber mit der Einleitung wie zu einer rahmenden Einstellung fügt. Doch lässt dieses Podiumsgespräch, die Abschlussveranstaltung



Wien: Klever Verlag 2014.  
276 S., Klappenbroschur, Ill.,  
graph. Darst., Notenbeisp.,  
19.90 EUR  
ISBN 978-3-902665-79-9

eines Symposiums (samt Ausstellung im Jahre 2014 mit demselben Titel wie das Buch) doch noch etwas von dem offensichtlich lebhaften Austausch unter den Teilnehmenden spüren. Ein Austausch, der durchaus von sehr divergierenden Meinungen geprägt war. Und so ist auch dieser Band mehr als nur ein Symposiumsbericht, der die einzelnen Vorträge schriftlich ausformuliert wiedergibt. Nicht nur, dass diese sehr stark überarbeitet zu sein scheinen – also durchaus neue, vielleicht dem Austausch zu verdankende Erkenntnisse aufgegriffen haben. Es wurden ihnen auch zahlreiche Beiträge zur Seite gestellt, die einerseits ein sehr farbenreiches, aber auch kritisches Bild bieten, andererseits – und darin liegt ein ganz besonderer Reiz dieses Buches – Beiträge, in denen die Komponisten, deren Konzepte vorgestellt wurden (z. B. Michael Maierhof, Chiyoko Szlavnic und Jakob Ullmann) selbst zu Wort kommen. Damit wird das anfängliche Postulat um das Obsolete der traditionellen Notation in zahlreiche Facetten aufgefächert und auch in das Gegenteil verkehrt. Beim Lesen der einzelnen Artikel erkennt man schnell die Tendenz, dass eine Reflexion über das seit Jahrhunderten existierende System nicht umgangen werden kann, um neue „graphische, konzeptionelle und installative Konzepte und ihre Konsequenzen“ zu vermitteln. Denn welches Notat könnte so radikal sein, dass es nicht an etwas Früherem anknüpft? Sei dies nun im graphischen, im semantischen oder im philosophischen Sinne.

So reflektiert Sebastian Kiefer zunächst über Gründe und Motivationen, überhaupt etwas zu notieren. Dabei wird deutlich, wie in europäischen und außereuropäischen Hochkulturen ein Notat nicht lediglich eine „Spielanweisung“ war, sondern weitere Dimensionen in sich trug: die Veranschaulichung, die räumliche Umsetzung von Klang oder schlicht dessen Ästhetisierung. In diesem mehr als 40-seitigen Artikel werden sämtliche Türen aufgestoßen, die für eine sinnvolle Auseinandersetzung mit Notation offen sein müssen, um nicht in bloßes Dechiffrieren zu verfallen – als was historische Notation ja häufig angesehen wird. Jemand, der sich über die Komplexität dieses Themas einen schnellen und trotzdem kenntnisreichen Überblick verschaffen möchte, kommt durch diesen Artikel ganz bestimmt auf seine Kosten.

Den Gegenpol zu dieser wissenschaftlich ausgefeilten Darstellung Kiefers bilden Bruno Liberdas fast poetisch anmutende Ausführungen, in denen die Lesenden immer wieder aufgefordert werden, zu imaginieren, das Verhältnis von Klang und Schrift neu zu denken. Lösungsvorschläge gibt es nur in Ansätzen, aber man wird angeregt, Antworten für sich selber zu finden. Und so verwehrt sich Liberda auch vehement gegen eine Schwarzweißmalerei, die das Alte als

reaktionär verdammt und das Neue nur lobt, weil es neu ist. Wie Kiefer ist er sich der Mehrschichtigkeit älterer Notate bewusst, die als reiner „Text“ deshalb in sich genauso vollkommen oder unvollkommen sind wie die pragmatischen Ansätze von Roman Haubenstock-Ramati („Eine Partitur muss schnell und klar und deutlich lesbar sein“). Schließlich relativiert auch Harald Muenz' Beitrag „Kein Komponieren ohne Notieren“ den ersten Eindruck, die traditionelle Notation sei ein potenzieller Feind, gegen den man sich stellen müsse, wobei durchaus auch kritische Töne gegen eine „weltanschauliche Aufladung“ (z. B. bei John Cage) anklängen.

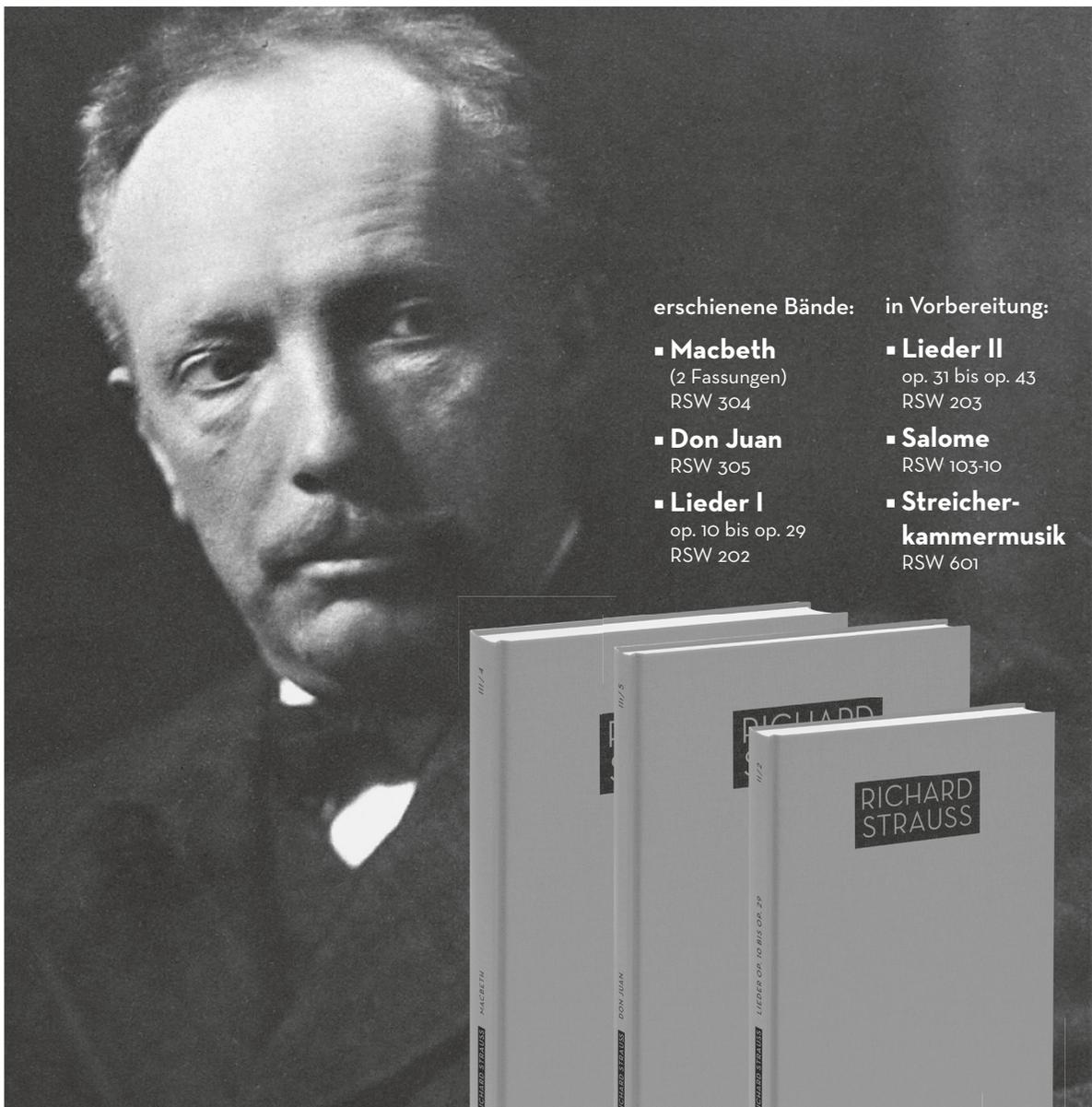
Nikolaus Gerszewski macht auf die Schwächen der traditionellen Notationsweise aufmerksam (sie sei nur für modale Musik geeignet und führt bei Akzidenzsetzung z. B. bereits in der Zwölftonmusik zu einer ungewollten Hierarchisierung). Doch erkennt man bei ihm durchaus auch eine „Abrechnung“ mit Konzepten der Neoavantgarde und wiederum deren Schwächen.

Die Reichhaltigkeit dieses Buches zeigt sich auch in der Darstellung sehr komplexer Systeme, auf die man sich einlassen kann, aber ja nicht muss (so N. Andrew Walshs Ausführungen über die Taxonomie ergodischer Partituren), oder der einem „Erfahrungsbericht“ gleichende Beitrag von Milan Adamčiak.

Dieses sehr breite Spektrum an Beitragenden wird noch ergänzt durch die als „Beobachterinnen und Historikerinnen“ bezeichneten Gisela Nauck und Susana Zapka, die für eine Außensicht sorgen, und aufgelockert durch thematische „Leitplanken“ der Autoren, kleine Texte, die die Themenfelder miteinander verknüpfen. Und schließlich durch das Medium des Interviews, hier mit Peter Ablinger, der über Texte, die „wie Musik“ (S. 121) wahrgenommen werden sollten, reflektiert. Dabei geht es auch um das Darstellen von eigentlich Undarstellbarem. Ein Problem, mit dem leider auch das Konzept dieses Buches etwas zu kämpfen hat. Denn wird über Bilder nur gesprochen, bleibt die Vorstellung vage.

Doch wie kann dieses Problem in so einem Buch gelöst werden? Die vorhandenen Abbildungen sind jedenfalls häufig von sehr schlechter Qualität und somit wohl mehr als Pflichtübung denn als tatsächliches Anschauungsmaterial zu verstehen. Zwar haben sich die Herausgeber ganz bewusst dagegen entschieden, einen Katalog zu machen, aber dass das Visuelle somit der hohen Qualität der schriftlichen Beiträge nicht gerecht wird, ist für den Gesamteindruck zumindest zu bedauern.

Angelika Moths



erschienene Bände: in Vorbereitung:

■ **Macbeth**  
(2 Fassungen)  
RSW 304

■ **Don Juan**  
RSW 305

■ **Lieder I**  
op. 10 bis op. 29  
RSW 202

■ **Lieder II**  
op. 31 bis op. 43  
RSW 203

■ **Salome**  
RSW 103-10

■ **Streicher-  
kammermusik**  
RSW 601



# RICHARD STRAUSS

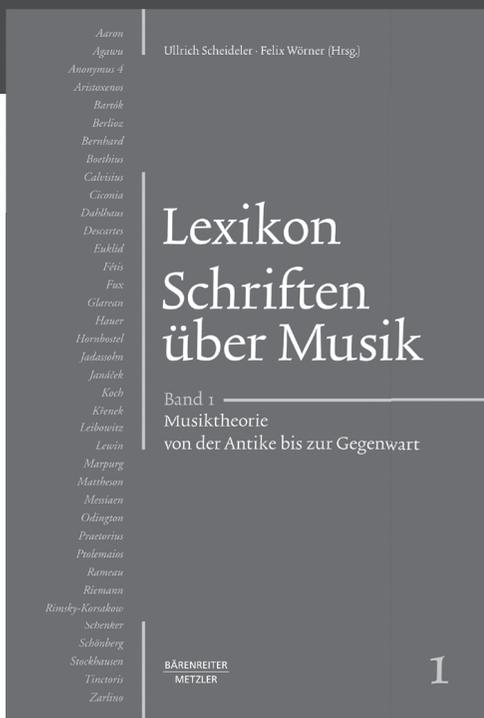
Werke · Kritische Ausgabe (RSW)

Broschüre, Beispielseiten,  
Vorworte zum Download  
und Informationen zur Subskription:  
[www.schott-music.com/rsw](http://www.schott-music.com/rsw)



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

# 800 Schriften über Musik beschrieben



## Band 1

Ullrich Scheideler, Felix Wörner (Hrsg.)

## Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart

ISBN 978-3-7618-2032-2 · € 99,-

**Band 1** vereinigt gut 260 Artikel zu musiktheoretischen Schriften der europäisch-nordamerikanischen Musikliteratur.

► *Leseprobe im Internet*

*Die Bände 2 und 3 sind in Vorbereitung*

Hartmut Grimm,  
Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.)

## Lexikon Schriften über Musik

(Bärenreiter/J.B. Metzler)  
3 Bände, je ca. 600 Seiten mit  
Notenbeispielen und Abbildungen;  
Hardcover

Dieses Lexikon ist ein Novum der Musikliteratur. Erstmals werden alle wichtigen Texte zur Musiktheorie und Musikästhetik in lexikalischer Form von internationalen Spezialisten beschrieben und dadurch für die Wissenschaft und Praxis leichter zugänglich gemacht.

In drei Bänden werden knapp 800 Schriften über Musik des europäischen, nordamerikanischen, arabischen, indischen und ostasiatischen Kulturbereichs erfasst.



**Bärenreiter**

www.baerenreiter.com

Studien Stiftung Händel-Haus / Band 5 / om234

**Susanne Spiegler**

**Georg Friedrich Händel im Fadenkreuz der SED**

**Zur Instrumentalisierung seiner Musik in der DDR**

*om234 / ISBN 978-3-937788-54-8 / Broschur, VIII+342 Seiten, incl. CD  
mit Hörbeispielen / 35,00 EUR*

Innerhalb der Rezeptionsgeschichte Georg Friedrich Händels nimmt die Vereinnahmung des Komponisten zu politischen Zwecken in der DDR zweifelsohne einen singulären Platz ein. Als staatstragende Partei sorgte die SED für eine möglichst weitreichende Durchdringung ihres ideologisch geprägten Händel-Bildes. Ausgehend von den historischen und kulturpolitischen Zusammenhängen werden in der interdisziplinär angelegten Studie erstmals die Auswirkungen der SED-Diktatur auf die Musikpraxis erforscht. Im Mittelpunkt der größtenteils auf Archivmaterialien beruhenden Untersuchung stehen Aufführungen signifikanter Opern und Oratorien des Komponisten anlässlich der innen- sowie außenpolitisch bedeutsamen Händel-Festspiele im Zeitraum von 1952 bis 1989 in Halle und die zentrale Frage, ob und inwieweit sich die Direktiven der Machthaber auch auf die künstlerische Umsetzung auswirkten. Zum Mithören animiert eine beigelegte CD mit ausgewählten und zum Teil bislang unbekanntem Hörbeispielen.

Ausgezeichnet mit dem Internationalen Händel-Forschungspreis

Susanne Spiegler



**Georg Friedrich Händel  
im Fadenkreuz der SED**  
*Zur Instrumentalisierung  
seiner Musik in der DDR*

**HI** Stiftung Händel-Haus

ortus

Lieferung  
über Buch- und  
Musikalienhandel  
oder direkt:

ortus musikverlag Krüger & Schwinger OHG  
Rathenaustraße 11, 15848 Beeskow  
Fon/Fax 030/4720309  
Mail: [ortus@t-online.de](mailto:ortus@t-online.de)  
vollständiger Katalog unter: [www.ortus.de](http://www.ortus.de)

# Partituren

## Fadengeheftete Partituren/Stimmen

mit stabilem Einband  
in Handarbeit gefertigt.

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

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

**SELKE GmbH**

BIBLIOTHEKSDIENST · VERLAG  
NOTENMANUFAKTUR



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

## Forum Musikbibliothek

### Anzeigenpreise und -formate | Rabatt gültig ab Januar 2015

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

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

### Redaktion

Dr. Felix Loy, Albstadt / fm\_redaktion@aibm.info

### Schriftleitung

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

**ortus musikverlag**