

Axel Beer

Wie die Musik auf die Notenpulte kommt.

Zur Geschichte des deutschen Musikverlagswesens im 18. und 19. Jahrhundert

Das ein Komponist komponiert und ein Musiker musiziert, ist eine Aussage, deren eigentlich vollkommene Banalität durch die Frage zumindest etwas relativiert wird, wie das Musizieren vom Schreibtisch des einen auf die Notenpulte des anderen gelangt. Freilich mag man hübsche, geradezu hoffmanneske Szenarien entwerfen: Der genialische und mithin der Welt entrückte Schöpfer hockt mit zerzaustem Haar, bei kargem Licht und womöglich bei klirrender Kälte in einer engen Stube, wo er sich unter Aufbietung unmenschlicher Kräfte und beständig in die Geisterwelt blickend Meisterwerke abringt – natürlich nicht für seine ebenso musikwütigen wie ahnungslosen Zeitgenossen, sondern für die der besseren Einsicht fähigen späteren Generationen. Und währenddessen dringen düstere Gesellen in schurkischer Absicht bei ihm und, da seine Sinne nicht im Diesseits weilen, natürlich unbemerkt von ihm in seine Kammer ein, rauben listig die Noten aus seinen davon überquellenden Schränken,¹ machen sich in dichtem Nebel unerkant davon und verschleudern die unschätzbaren Offenbarungen für ein paar Heller an gewissenlose und geldgierige Verleger, die ihrerseits durch ihr verwerfliches Handeln zu unverdientem Reichtum gelangen. Eine Vorstellung wie diese – man könnte sie genussvoll weiter ausschmücken – würde nicht nur Material für schlechte Spielfilme und vermeintlich fundierte History-Dokumentationen darbieten; sie ist auch manchen wissenschaftlichen Deutungsversuchen nicht ganz fremd. Wenn aus dem Munde seriöser Musikologen zu hören ist, dass ein Komponist, der »sein Werk ein

für alle Mal einem Verleger« überlässt, als »Lohn-diener« und »ausgebeuteter Lakai« zu deuten sei, der »in vorkapitalistischen Strukturen« verhaftet sei, so ist dies ebenso bezeichnend wie die Aussage, ein anderer Tonschöpfer hätte irgendwann den »Kampf gegen die Verleger« gewonnen.² Dabei ist es nicht die Berufsgruppe der Gewerbetreibenden, die uns in der Rückschau und auch im Blick auf die Gegenwart Sorgenfalten auf die Stirn treibt, sondern bedrohlich erscheint vielmehr die zumeist unausgesprochene, aber allgegenwärtige Grundüberzeugung, dass Kunst und Ware nichts miteinander zu tun hätten.

Die Zeit- und Leidensgenossen des oben karierten Sonderlings (wann genau er gelebt haben mag, ist zunächst nicht relevant) sahen dies alles viel entspannter. Wenn sie auch gelegentlich ihren Verlegern bittere Flüche hinterherwarfen³ – die Erfahrung lehrt, dass derlei bei jeder Form der menschlichen Zusammenarbeit mehr oder weniger häufig wie auch bisweilen in drastischer Weise zu geschehen pflegt –, so überwog doch immer der Aspekt der Pflege einer für beide Seiten vorteilhaften Geschäftsbeziehung.⁴ Leopold Mozart, über dessen Seriosität sicherlich Einigkeit besteht, gab seinem Sohn 1778 den (auch für unsere Sicht der Dinge) wertvollen Rat, bei seinem Aufenthalt in Paris »mit einem graveur« in Kontakt zu treten,

1 Das Bild ist entliehen von Robert Eitner, der sich so den Hohensteiner Kantor Christian Gotthilf Tag vorstellte: »Tag komponierte Tag für Tag u. seine Schränke strotzten voll eigener Werke; trotzdem fühlte er nie das Bedürfnis davon der Welt etwas mitzuteilen«; Robert Eitner: Art. *Tag, Christian Gotthilf*, in: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*, Bd. 9, Leipzig 1903, S. 342–344, hier: S. 342.

2 Christian Kaden: Art. *Musiksoziologie* in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1618–1670, hier: Sp. 1634, sowie Georg Knepler: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Österreich, Deutschland*, Berlin 1961, S. 576 (gemeint ist Beethoven).

3 Einige Beispiele bei Axel Beer: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikkommunikations in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 155; vgl. zur Thematik insgesamt auch dens.: *Zum Sinn und zum Stand der Erforschung des musikalischen Verlagswesens*, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), S. 374–385.

4 Vgl. dens., *Musik* (wie Anm. 3), S. 168–186.

Rudolf Rasch

Arcangelo Corelli's Violin Sonatas op. 5 through the Ages

Music from before, say, 1750, became, as a rule, obsolete some decades after its writing at most. Only from the generation of Haydn, Gluck and Mozart onwards music could acquire the property of staying on the musical repertoire after their first performance without interruption, of becoming ›classical‹. This fortune was, of course, available for only a small selection of the total repertoire created and performed. From before 1750 only one composer can claim uninterrupted presence for at least a number of his works on the musical canon, and that is George Frederic Handel. But Handel's works are not the earliest single compositions or single sets of compositions that were available in the music shop ever since their first edition. That honour must be bestowed on the volume that is the subject of this contribution: the twelve sonatas for violin and figured bass by Arcangelo Corelli (cf. figure 1¹) published for the first time in Rome in the year of 1700 as his op. 5, today more than three centuries ago.

Expositions of the full publication and reception histories of particular musical works from the 18th century until the present day have been rare or missing up to now. But such histories may reveal many interesting data and phenomena in relation to the use, or rather the appropriation music could be submitted to after it had left the desk of the composer and especially that of the publisher and the seller. If anybody thinks that in western music history the aim of musical life has been to preserve musical works in the format in which they were created, he will find himself to be mistaken. Music from the past has continuously gone through processes of adaptation to the needs of the musical present of the time.

1 Prepared for the Dutch editions of his trio sonatas, Amsterdam 1715, Rijksmuseum, RP-P-OB-52.009.



Figure 1
Engraved portrait of Arcangelo Corelli by Jacob Folkema

I – The First Half Century

Arcangelo Corelli's *Sonate a violino e violone o cimbalò*, *Opera quinta* were published in Rome by the composer himself in 1700, in a splendidly engraved edition in oblong folio². Corelli may have suspended the publication in order to let it take

2 Editions mentioned below from before 1800 are identified by their RISM numbers as in: *Einzeldrucke vor 1800: Band 2 Cabezón-Eyre*, ed. by Karlheinz Schlager (= Répertoire International de Sources Musicales A/II/2), Kassel 1972, and their codes in Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis: Catalogue raisonné* (= Arcangelo Corelli: Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Supplementband) Cologne 1980. The first edition of Corelli's *Sonate [...] Opera quinta* is RISM C 3800 and Marx V-1.

Andrea Horz

Breitkopfs frühe opernbezogene Musikdrucke oder: *Il mondo alla roversa*

Johann Gottlob Immanuel Breitkopf forcierte im Zuge seiner Verbesserung des Typendruckverfahrens das Musikdruckgeschäft des Verlages: Neben Libretti, Gesangbüchern oder dergleichen wurden nun von Breitkopf¹ weitere Musikalien bis hin zu opernbezogenen Musikdrucken hergestellt. Prächtig in Szene gesetzt läutete 1756 der Partiturdruk von Maria Antonia von Sachsens Pastorale *Il trionfo della fedeltà* die neue Musikverlagstätigkeit ein.² Damit tat Breitkopf sein verbessertes Druckverfahren nicht nur in Abhandlungen und diversen Veröffentlichungen kund, sondern suchte den Notendruck obendrein in der Praxis als Markenzeichen zu etablieren. Die hochgebildete und aufgeklärte Kurprinzessin Maria Antonia fungierte gleichsam als Patronin dieses Unternehmens.³ Doch beließ es Breitkopf nicht dabei, sich dergestalt gleichsam als Hofdrucker zu betätigen, sondern entwickelte und erprobte verschiedene Strategien, sich mit gedruckten Musikalien national wie international zu etablieren. Im Schatten des wirkmächtigen, in der Forschung bereits intensiv diskutierten Partiturdrukkes Maria Antonias' stehen äußerlich weniger spektakuläre opernbezogene Musikdrucke, die bis in die jüngste Zeit nahezu unbekannt blieben.⁴ Zuweilen rückten sie jedoch in lexigraphisch

motivierten Zusammenhängen ins Blickfeld und bezeugen damit ihre historische Bedeutung. Aus diesem Grund ist im vorliegenden Beitrag zu den frühen opernbezogenen Musikdrucken Breitkopfs nicht oben genannter Band als Ausgangspunkt gewählt, der die höfische Prachtentfaltung in Dresden demonstriert, sondern Breitkopfs opernbezogener Musikdruck von Baldassare Galuppi *Il mondo alla roversa*.⁵ Singulär ist dieser Druck in verschiedener Hinsicht: Zum einen ist er wohl die erste von Breitkopf in »reduzierter Fassung« gedruckte Oper – d. h. für das Clavicembalo eingerichtet. Zum anderen gilt er laut Reinhard Wiesend als eine »Inkunabel« der Überlieferung des sich »nur zögernd etablierenden Überlieferungstypus« der in dieser Zeit immer populärer werdenden italienischen Opera buffa⁶ – allgemeiner gefasst einer der wenigen ersten Drucke im Feld handschriftlicher Tradierung italienischer Oper.

Grund genug also, den solchermaßen als herausragend deklarierten Druck einer Untersuchung zu unterziehen, um die historische Bedeutung und historische Prozesse rund um diesen Gegenstand darzustellen und zudem das Agieren des Verlegers im Feld einer sich formierenden Öffentlichkeit zu beleuchten. Zu zeigen ist, dass Breitkopf mit diesem Druck die Marktfähigkeit opernbezogener Musikdrucke entwickelte und zwar im engen Zusammenhang mit den im Zuge der Aufklärung sich mehr und mehr etablierenden deutschsprachigen Zeitschriftenorganen. Insbesondere nach dem Siebenjährigen Krieg griff Breitkopf offenbar auf diesen erworbenen Erfahrungsschatz

1 Frank Reinisch: Art. *Breitkopf & Härtel*, in *MGG2*, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel [u. a.] 2000, Sp. 814–827, hier Sp. 815. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf wurde 1745 in das Verlagsgeschäft aufgenommen.

2 Maria Antonia Walpurgis von Sachsen: *Il trionfo della fedeltà*, Leipzig 1756.

3 Vgl. Christine Fischer: *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 7), Kassel [u. a.] 2007, S. 248–263.

4 Dies. beispielsweise erwähnt Galuppi Druck nicht, obwohl sie sich mit dem Beginn von Breitkopfs Tätigkeit intensiv auseinandersetzt, vgl. ebd. Vgl. auch Andrea Horz (Hg.): *Musiktheatralische Textualität. Opernbezogene Musikdrucke im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts* (= Wiener

Veröffentlichungen zur Musikgeschichte), Wien (im Druck).

5 Baldassare Galuppi: *Il mondo alla roversa, o sia Le Donne che commandano. Dramma giocoso per Musica* [...], Leipzig 1758.

6 Reinhard Wiesend: Art. *Opera buffa*, in *MGG2*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 653–665, hier Sp. 659.

Matthias Wessel

Der Musikverlag N. Simrock in Bonn und sein Beitrag zum deutsch-französischen Kulturtransfer in der Zeit um 1800

In der komparatistischen, Frankreich und Deutschland betreffenden Forschung ist der Stellenwert von Verlagen »als interkultureller Mittlerinstanz«¹ unstrittig. Allerdings wird das im Aufschwung befindliche Musikverlagswesen kaum berücksichtigt und in seiner Leistung für den Kulturtransfer nicht angemessen gewürdigt. Das gilt auch für das 1793 in Bonn gegründete Verlagshaus von Nicolaus Simrock. Obwohl Jacques-Gabriel Prod'homme seine Bedeutung für die Anfänge der Beethovenrezeption in Frankreich immerhin benannt hat, und das vor knapp einhundert Jahren,² schlossen sich daran keine weitergehenden Untersuchungen an, etwa zu der Frage, wie der Verleger dabei vorgegangen ist. Im Folgenden soll deshalb die Aufmerksamkeit von einzelnen Komponisten gelöst und auf den Verlag selbst gerichtet werden. Für die Präsenz in Paris sind Simrocks Vertriebswege und seine Werbung zu untersuchen. Des Weiteren ist der Blick auf das »Handelsgut Notendruck« zu richten, das neben der Auswahl des »Gangbaren« auch in der äußeren Aufmachung den spezifischen Bedingungen des französischen Markts angepasst wurde. In der Gesamtheit der verlegerischen Maßnahmen, so lautet die These, verwirklichte Simrock einen musikalischen Kulturtransfer, der in den Jahren zwischen 1798 und 1805 seinen Höhepunkt erreichte.

Die Orientierung nach Frankreich ergab sich für Nicolaus Simrock (1751–1832), seit 1775 Hofmusikus in der kurfürstlichen Kapelle Maximilian Friedrichs, fast zwangsläufig. Als er sich im

Jahr 1793 entschloss, den in Bonn bisher nebenberuflich betriebenen Handel mit Musikalien, Papierwaren, Musikinstrumenten usw. um einen eigenen Musikverlag zu erweitern, war jedoch noch nicht absehbar, dass der Verlagsitz an der Schnittstelle zwischen Deutschland und Frankreich liegen würde. Die im Folgejahr vollzogene Besetzung der linksrheinischen Gebiete durch die napoleonischen Truppen machte ihn zu einem französischen Staatsbürger. Während der Hof aus der Stadt floh, die Universität in ein Lyceum umgewandelt und die Professoren entlassen wurden, blieb Simrock in Bonn und baute seinen jungen Musikverlag zielstrebig aus. Vorteilhaft dürften dabei seine Französischkenntnisse gewesen sein, die er in jungen Jahren, während er als Musiker in einem französischen Kavallerie-Regiment diente, erworben hatte. Bekannt sind seine frankophile und aufklärerische Haltung. Zwei Töchter heirateten französische Beamte und ein weiterer Schwiegersohn, der Jurist Anton Keil, war ein glühender Anhänger der französischen Revolution.

Eine familiäre Verbindung in die französische Hauptstadt ergab sich zudem durch Heinrich (Henri) Simrock, Nicolaus' drei Jahre jüngeren Bruder. Er wirkte in den Jahren 1792/93 als Hornist an mehreren Pariser Theatern und wurde 1795 zum Professor am neu gegründeten Conservatoire nationale de Musique berufen. Parallel zu dieser Tätigkeit war er verantwortlich für ein Verlagsdepot in der Rue de Provence Nr. 37, das ab 1798 nachweisbar ist. Es diente als Verkaufsstelle und als Umschlagplatz für die Verteilung der Kommissionsware, die bereits für die jeweiligen Empfänger sortiert und verpackt aus Bonn eintraf. Für das Jahr 1799 sind als Kommissionäre die Musikverleger Porro, Imbault, Leduc, Naderman und Sieber belegt. Aber auch Frey, Pacini, Farrenc, Erard und Schlesinger zählten zum eng geknüpften Vertriebsnetz in

1 Hans-Jürgen Lüsebrink [u. a.] (Hgg.): *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich-Deutschland 1770–1815* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek 9), Leipzig 1997, Bd. 1, S. 17.

2 Vgl. Jacques-Gabriel Prod'homme: *Les debuts de Beethoven en France*, in: *Beethoven-Zentenarfeier Wien, 26. bis 31. März 1927*, Wien 1927, S. 116f.

Clemens Kreuzfeldt

Die Musikalienhandlung als Raum des transatlantischen Austauschs

Nathan Richardson (1827–1859) und der Musical Exchange in Boston

»Und so ist denn Nr. 282 Washington Street in Boston ein Sammelplatz und wahres Hauptquartier für Künstler und Musiker und Neuankömmlinge thäten wohl, sich die Nummer zu merken«,¹ schreibt 1853 ein Korrespondent der Leipziger Musikzeitschrift *Signale für die musikalische Welt*. Unter der erwähnten Adresse befand sich seit Oktober desselben Jahres die Musikalienhandlung des Amerikaners Nathan Richardson, welche unter dem Namen Musical Exchange firmierte. Es liegt nahe, dass der Geschäftsname nicht zufällig gewählt worden war, denn er ließ zwei Lesarten zu: auf der einen Seite die Musikalienhandlung als Ort eines materiellen musikbezogenen Austauschs, wie des Warenverkehrs von Instrumenten und Druckerzeugnissen einschließlich verlegerischer Tätigkeiten, auf der anderen Seite die Musikalienhandlung als ein Ort eines sozialen, musikbezogenen Austauschs. Letztere Version betonte auch die Bostoner Musikzeitschrift *Dwight's Journal of Music*, indem sie die Geschäftsräume als einen Ort, an dem Musikschafter in Interaktion treten, darstellte: »where artists congregate, to hold exchange, and try new music, and read the latest musical journals of this country and of Europe.«² Die Hinweise der beiden Musikzeitschriften deuten auf den nicht zu unterschätzenden Einfluss des Musikalienhandels auf viele Bereiche des Musiklebens im 19. Jahrhundert hin.

Heutzutage sind es vor allem die zahlreichen überlieferten Notendrucke, die an die Tätigkeit von Musikalienhändlern erinnern. Während deren Vertrieb und auch die Herstellung zweifelsfrei ein

wesentliches Metier des Musikalienhandels bilden, verleiten sie zu einer »vereinfachende[n] Sichtweise, die wiederum das Selbstverständnis und die Funktion vieler Vertreter des Berufsstandes gründlich mißdeutet.«³ Musikalienhändler waren Persönlichkeiten, die das Musikleben aktiv gestalteten. So fungierten Musikalienhandlungen als Orte, an denen professionelle Musikschafter und Laien aufeinandertrafen und ins Gespräch kamen. Es wurden Informationen über anstehende Konzerte verbreitet, Konzertkarten verkauft und Subskriptionslisten ausgelegt. Darüber hinaus konnten Empfehlungen für geeignete Instrumental- oder Gesangslehrer eingeholt werden, was die Musikalienhändler auch zu wichtigen Arbeitsvermittlern machte. Ferner organisierten sie selbst Konzerte und nahmen damit sowie mit ihrem Sortiment in nicht unerheblichem Maße Einfluss auf die Repertoirebildung. Als Netzwerker par excellence verfügten sie oftmals über Kontakte, die weit über nationale Grenzen hinaus reichen konnten.⁴

So ist es nicht verwunderlich, dass der Korrespondent der *Signale für die musikalische Welt* mit den von ihm als Neuankömmlinge betitelten Besuchern des Musical Exchange reisende sowie migrierende Musikschafter als potenzielle Kunden und Profiteure der Musikalienhandlung in den Fokus

3 Axel Beer: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 95.

4 Das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierte Forschungsprojekt »Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950«, welches seit Januar 2019 unter der Leitung von Melanie Unseland an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) angesiedelt ist, nimmt u. a. den nordamerikanischen Musikalienhandel als Raum von transatlantischen Austauschprozessen in den Blick. Der Verfasser dieses Aufsatzes verfasst im Rahmen des Projektes seine Dissertation. www.mdw.ac.at, letzter Zugriff am 15. August 2019.

1 G. A. Schmitt: *Brief aus Boston. Eine Musikalienhandlung, wie sie die Welt noch nicht gesehen. – Eröffnung der Concert-Saison*, in: *Signale für die Musikalische Welt* 11 (November 1853), Heft 47, S. 372–374, hier S. 373.

2 [o. A.]: *Mr Richardson's new music store*, in: *Dwight's Journal of Music* 4 (29. Oktober 1853), Heft 4, S. 31.

Thekla Kluttig

Geschäftsbücher:

Verdichtete betriebliche Informationen zum
musikalischen Leben im 19. Jahrhundert

Um »Speicher musikalischen Wissens« aufzuspüren und abrufen zu können, werden interdisziplinäre Ansätze benötigt – daher soll der folgende archivfachliche Beitrag »historischen, materiellen Überbleibseln« musikalischer Praktiken gewidmet sein.¹ Als zentrale Speicher musikverlegerischen Wissens können die Geschäftsbücher von Leipziger Musikverlagen aus dem 19. Jahrhundert bezeichnet werden, die gleichzeitig Zeugnisse der zeitgenössischen Nachfrage nach musikalischen Werken sind. Die vorzustellenden Bücher wurden je nach den konkreten Bedürfnissen der Verleger angelegt und teilweise über viele Jahrzehnte geführt. In ihnen ist musikverlegerische Praxis kondensiert: Welche Werke welcher Komponisten wurden wann verlegt und mit welchen Auflagen? Wann wurden Nachauflagen gedruckt und in welcher Höhe? Also auch: Welche Akzente setzte der Musikverleger, und welche Werke wurden in welchem Maße durch das Publikum nachgefragt? Die Darstellung beschränkt sich dabei auf Geschäftsbücher, die sich unmittelbar auf die Verlagspublikationen beziehen: ihre Herstellung, ihre Lagerung (als Druckplatten und Drucke) und ihren Absatz. Briefkopierbücher – bei denen es sich auch um betriebliche Geschäftsbücher handelt – werden ebenso wenig behandelt wie Bücher der kaufmännischen Buchführung im engeren Sinne (z. B. Kassen- und Kontenbücher).² Auch die Materialität der einzelnen Bücher wird nicht

thematisiert, hingewiesen sei lediglich darauf, dass in einigen Fällen ein gebundenes Buch der Ausgangspunkt der Einträge war, in anderen Fällen erst nachträglich eine Bindung zuvor beschriebener Lagen erfolgte.

Wie deutlich werden wird, haben Nummern in den Geschäftsbüchern eine zentrale Funktion: Sie strukturieren die Aufzeichnungen als ordnende Elemente. In der Regel handelt es sich um Plattennummern: Um die Druckplatten übersichtlich zu lagern, erhielten sie am unteren Seitenrand in der Mitte eine Nummer, die für alle Seiten eines Notendrucks identisch war. Für den nächsten Notendruck wurde die nächste Nummer vergeben. Teilweise waren die Plattennummern identisch mit den Verlagsnummern: Nummern, die ein Musikverlag für die von ihm verlegten Werke in der Regel numerisch aufsteigend vergab und die der Bestellung der Musikalien dienten. Diese Funktion konnten aber auch von den Plattennummern unabhängige Verlagsnummern übernehmen; dies war z. B. bei den Notendruckern unter der Marke Edition Peters ab 1867 der Fall. Da Plattendrucke in der Regel nicht datiert sind, ist die Plattennummer eine wichtige Datierungshilfe (*terminus post quem*).³ Obwohl die musikverlegerische Produktion von elementarer Aussagekraft für die Verbreitung und Rezeption von musikalischen Werken ist, sind die Geschäftsbücher bisher nur in wenigen Fällen mehr als punktuell zur Kenntnis genommen

1 Evelyn Buyken, Marie Louise Herzfeld-Schild, Melanie Unsel: *Speicher musikalischen Wissens: Konzepte zwischen Wissenschaft und Praxis. Eine Einleitung*, in: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 13 (2019), Heft 2, S. 147–155, hier S. 152.

2 Zu diesen beiden Typen sei – immer noch – auf das folgende Standardwerk verwiesen: Erich Neuss: *Aktenkunde der Wirtschaft, Teil I: Kapitalistische Wirtschaft*, Berlin 1953.

3 Diese Darstellung ist idealtypisch. Im konkreten Einzelfall konnte das Verfahren auch abweichend sein. Anschaulich zur Datierungsproblematik: Burkard Rosenberger: *Nachweis und Datierung historischer Musikdrucke*. Präsentation zum Vortrag auf dem ZBIW-Seminar »Katalogisierung alter Drucke« am 18. April 2016 in Paderborn, <https://miami.uni-muenster.de>, letzter Zugriff am 15. August 2019.

Elisabeth Posnjakow

Frauen und Musikverlage.

Eine Untersuchung am Beispiel des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel im 19. Jahrhundert

»D a sich musikalisches, allgemeiner: musik-kulturelles Handeln von Frauen zumeist abseits oder am Rande der zentralen Institutionen und damit jenseits der öffentlichen Aufmerksamkeit abspielte, gilt ein besonderes Augenmerk der musikwissenschaftlichen Gender Studies den von Frauen besetzten, oft in der Privatsphäre angesiedelten ›Zwischenräumen‹ des Musiklebens: Ins Blickfeld rücken damit etwa auch die Musikpädagoginnen, Organisatorinnen, Mäzeninnen, musizierende Nonnen und Musikschriftstellerinnen.«¹ Das laufende Forschungsprojekt der Autorin widmet sich im Sinne dieses Zitats einem bislang unerforschten Gebiet der Musikwissenschaft: Frauen und Musikverlage. Obwohl, wie im einleitenden Abschnitt des Hauptteils kurz erläutert wird, Frauen in den letzten Jahrzehnten zunehmend ins Forschungsinteresse unterschiedlicher Disziplinen gerückt sind, ist eine systematische Verknüpfung mit der Musikverlagsforschung bislang ausgeblieben. Dieses Forschungsfeld weist zwar eine große Fülle an Untersuchungen zu Detail-Themen wie einzelnen Verlagen, Komponistinnen, deren Netzwerke usw. auf, widmete sich jedoch nie explizit der Rolle, welche Frauen in diesem sozial und wirtschaftlich hochkomplexen Milieu zufiel. Hier blieben Frauen bislang eine Randerscheinung, was mit der Dissertation der Verfasserin zumindest teilweise behoben werden soll. Den Ausgangspunkt der Forschung bilden Briefkopierbücher des Leipziger Musikverlags Breitkopf & Härtel, weshalb ein Exkurs der Verlagsgeschichte der exemplarischen Aufarbeitung der Quellen aus dem Sächsischen Staatsarchiv

Leipzig² vorangestellt wird. Zum Schluss soll ein Ausblick auf die weitere Forschung und eventuelle Fragestellungen gegeben werden, die sich für das Projekt ergeben.

I – Musikkulturelle Leistungen von Frauen

Lange Zeit führte die Kenntnis der Teilhabe von Frauen am Musikleben ein Schattendasein. Zunächst wurden Frauen in der musikalischen Literatur, wie etwa in La Maras *Frauen im Tonleben der Gegenwart*,³ eher akzidentiell und vor allem als ausübende Künstlerinnen wahrgenommen.⁴ Das Aufkommen der Frauenforschung in den 1970er-Jahren ermöglichte einen tieferen Einblick in das Wirken von Frauen als Komponistinnen, Musikerinnen, Pädagoginnen usw.⁵ Das vorherrschende Ziel der frühen Publikationen bestand darin, die musikkulturellen Leistungen von Frauen zunächst sichtbar zu machen und damit gleichzeitig den aus männlicher Geschichtsschreibung erwachsenen Kanon zu kritisieren und zu hinterfragen.⁶ Dies geschah vor allem durch die historisch-philologische Aufarbeitung von Materialien aus Archiven und Sammlungen, um in Vergessenheit geratene Werke sowie Biographien dieser

2 Nachfolgend wird die Institution mit Sta-L abgekürzt.

3 M[arie]. »La Mara« Lipsius: *Frauen im Tonleben der Gegenwart* (= Musikalische Studienköpfe 5), Leipzig 1882.

4 Vgl. auch Sophie Drinker: *Music and women. The story of women in their relation to music*, New York 1948; Siegfried Köhler: *Die Frau als Komponistin in Vergangenheit und Gegenwart*, in: *Musik und Gesellschaft* 4 (1954), Heft 3, S. 84–89.

5 Noeske, Rode-Breymann und Unseld, Art. *Gender Studies* (wie Anm. 1).

6 Ebd.

1 Nina Noeske, Susanne Rode-Breymann und Melanie Unseld: Art. *Gender Studies*, in: MGG Online, www.mgg-online.com, letzter Zugriff am 15. August 2019.

Susanne Popp

Das Wandeln ist des Müllers Lust.

Die wechselnden Identitäten und Initiativen des Erich Hermann Müller

Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden listet für den am 31. August 1892 in Dresden geborenen Musikwissenschaftler Erich Hermann Müller eine Vielfalt von Verweisungsformen auf:

Asow, Erich H. von
 Müller, Erich H.
 Asow, Erich Hermann Müller von
 Müller, Erich Hermann
 Mueller von Asow, E. H. – Bem.: LoC-NA
 Mueller von Asow, Erich Herrmann
 – Bem.: MGG
 Asow, E. H. Mueller von
 Asow, Erich Hermann Mueller von
 Müller-Dresden, Erich H.
 Müller-Dresden, Erich Hermann
 Asow, Erich H. Müller von
 Müller von Asow, Erich H.
 Asow, Erich H.

Ähnlich bunt sieht es im Kalliope-Verband, in der Deutschen Biographie und anderen Suchkatalogen aus. Mir selbst war bei Recherchen zu Max Regers Schülern im verdienstvollen *Müller-Lexikon* (1929) lange nicht aufgefallen, dass dessen Herausgeber »Erich H. Müller« identisch war mit dem Editor »Erich H. Mueller von Asow« des Briefwechsels zwischen Reger und Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1949). Die Zutat »von Asow« erklärt sich aus der dritten Heirat mit seiner Schülerin Hedwig von Asow – bei verbreiteten Namen wie Müller und Meier sind Zusätze nicht unüblich, die Übernahme des Adelsnamens der Ehefrau allerdings nicht rechtsfähig; auch wurde sie bei seiner zweiten Ehe 1925 mit Alexandra von Malachowska nicht angewandt. Die Heirat markiert keinen konsequenten Einschnitt – Müller »solo« kommt auch nach ihr vor; erst ab 1945 überwiegt deutlich »Mueller von Asow«. Fest steht, dass er laut »Namensänderungsurkunde des Senats für Inneres

in Berlin« rechtmäßig erst »mit Wirkung vom 11. März 1955 an Stelle des bisherigen Familiennamens »Müller« den Familiennamen »Müller von Asow« hätte führen dürfen.¹

So mag beim Namenswandel eine gewisse Neigung zu unschuldiger Angeberei im Spiel gewesen sein, die auch anderweitig durchscheint: Als der 25-jährige Müller vollmundig das »Erste moderne Musikfest zu Dresden« vom 24. bis 27. Oktober 1917 ankündigte – es standen ausschließlich Werke von Zeitgenossen, darunter Paul Graener, Bernhard Sekles, Walter Braunfels und Botho Sigwart [† 1915] auf dem Programm –, lautete eine kritische *Zeitungsnotiz*: »Aller Wahrscheinlichkeit nach ein lobenswertes Unterfangen, aber trotzdem muß eingewendet werden, dass es schon Könige vor Agamemnon und in Deutschland schon manche Musikfeste gegeben hat, die modernen Kompositionen gewidmet waren. Insbesondere auch in Dresden.«² Doch behält das »Erste moderne Musikfest zu Dresden« in allen Lebensläufen Müllers einen prominenten Platz, neben einer Vielzahl von Gründungen und Ämtern, die in der Regel nur kurzen Bestand hatten und eine gewisse Eitelkeit durchscheinen lassen.³

1 Nachtrag Nr. 2118/1892, Dresden, vom 31. März 1955 in die Geburtsurkunde, Nr. 2118, ausgestellt in Dresden, 7. September 1892, noch ohne Vornamen, der erst am 24. Oktober 1892 als »Hermann Erich« nachgetragen wurde. Ich danke Frau Jana Kocourek, Leiterin der Handschriftenabteilung in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, für die Übermittlung der Urkunde.

2 [o. A.]: *Kleinere Mitteilungen von hier und dort*, in: *SmW75* (19. September 1917), Heft 38, S. 615.

3 Als Beispiel diene seine Rolle in der »Liga für musikalische Kultur«, die Konzerte für Erwerbslose organisieren wollte. Laut Eintrag im *Müller-Lexikon* gehörte er ihr 1924 als »Sekretär (Mitgründer)« an, legte den »Generalsekretär«-Posten aber bereits im Dezember des Jahres nieder und