

Forum **M**usikbibliothek

3 / 2023

44. Jahrgang

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

Redaktion Dr. Joachim Lüdtke, Bremen, www.lektorat-luedtke.de
E-Mail fm_redaktion@iaml-deutschland.info

Schriftleitung Susanne Hein
c/o Zentral- und Landesbibliothek Berlin,
Musikbibliothek
Blücherplatz 1, D-10961 Berlin
Fon + 49 (0) 30 90226-135
E-Mail fm_schriftleitung@iaml-deutschland.info
Dina Heß
Bibliothek der Folkwang Universität der Künste
Klemensborn 39, D-45239 Essen
Fon + 49 (0) 201 4903 240
E-Mail fm_schriftleitung@iaml-deutschland.info

Rezensionen Dr. Joachim Lüdtke, Bremen
E-Mail fm_rezensionen@iaml-deutschland.info

Internet <https://iaml-deutschland.info/forum-musikbibliothek/>
Dort auch Redaktionsschlüsse und Richtlinien
zur Manuskriptgestaltung.

Beirat Jürgen Diet, München
Stefan Engl, Wien
Marina Gordienko, Berlin
Jonas Lamik, Kleve
Torsten Senkbeil, Lübeck
Angelika Salge, Zürich
Cordula Werbelow, Berlin
Kathrin Winter, Frankfurt

Erscheinungsweise Jährlich 3 Hefte (März, Juli, November)

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

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

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

ISSN 0173-5187

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

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

Liebe Leser*innen,

wie im letzten Heft angekündigt, gab es erneut eine Staffelübergabe beim Forum Musikbibliothek. Nun haben wir die Ehre, Ihnen als Schriftleitungs-Duo Susanne Hein und Dina Heß das vorliegende Heft zu präsentieren.

Wir beginnen unsere aktuelle thematische Reise in Nordrhein-Westfalen, wo in einem durch die Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf angeführten Konsortium mehrerer Kunst- und Musikhochschulen zusammen mit dem Rechenzentrum der Universität zu Köln das Projekt Digi-Kunst.nrw. von den Projektleiter*innen und -beteiligten Dr. Sarah Youssef, René Bialik, Christian Sievers, Christoph Stollwerk und Karsten Lehl vorgestellt wird. Digi-Kunst ist in der Großinitiative Digitale Hochschule NRW angesiedelt und zielt darauf ab, eine Struktur zu schaffen, die die Sammlung, Sicherung und Verfügbarmachung digitaler Objekte der Kunst und Musik an den Hochschulen und darüber hinaus ermöglicht und die Bestände der Hochschulen an digitaler Kunst sichtbar und verfügbar macht. Dabei soll eine Weboberfläche entstehen, die Künstler*innen, Musiker*innen, Forschenden, Studierenden und Interessierten Zugang zu digitaler Kunst aus dem künstlerischen Schaffen der Hochschulen bietet, dieses dokumentiert und die Objekte selbst sichert und bewahrt. Die Strukturen werden von Expert*innen aus verschiedenen Bereichen gemeinsam entwickelt, um bibliothekarischen, archivarischen, technischen und medienästhetisch-künstlerischen Maßstäben gerecht zu werden.

Von digitaler Kunst und Musik in Düsseldorf, Detmold, Köln und Essen geht es dann nach Leipzig. Mit einem Artikel über die Jahrbücher der Musikbibliothek Peters (sowie deren schicksalhafter Aufstieg und Niedergang) beendet Peter Sühring vorerst seine kleine Reihe kenntnisreicher Portraits historischer Musikzeitschriften, die in Heft 3/2020 begann. Die zwischen 1894 und 1940 erschienenen Jahrbücher der Musikbibliothek Peters gelten aufgrund ihrer musikbibliografischen Rubriken als Vorläufer für das Répertoire International de Litterature Musicale (RILM) und die Bibliographie des Musikschritttums (BMS). Sie geben darüber hinaus Einblicke in die deutsche Musikwissenschaft der Zeit und machen die Vereinahmung der Redaktion durch die NS-Machthaber deutlich. Peter Sührings Portraits historischer Musikzeitschriften sind in ausführlicher Form auch im Répertoire international de la presse musicale (RIPM) nachzulesen, für die sie initial verfasst wurden.

Schon im 19. Jahrhundert war Leipzig nicht nur Verlags- und Musikstadt, sondern auch ein Ausgangspunkt der deutschen Frauenbewegung. Dr. Susanne Heiter hat die von der HMT Leipzig und der SLUB Dresden begonnene Musikverlagsdatenbank (mvdb) auf das Publikationsschaffen von Komponistinnen hin analysiert und setzt

ihre Erkenntnisse in Zusammenhang mit der Berichterstattung über das Leipziger Musikleben und die Wahrnehmung von Komponistinnen und Musikerinnen in der Zeitschrift *Neue Bahnen*, dem 1865 von Louise Otto-Peters und Jenny Heynrichs begründeten Vereinsorgan des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins (ADF).

Nach seinem Vortrag auf der IAML-Tagung in Düsseldorf 2022 stellt Dr. Marcell Feldberg die an der dortigen Robert Schumann Hochschule seit 2002 angesiedelte Forschungsstelle für Sepulkralmusik nun auch im Forum Musikbibliothek vor. Er zeigt, wie Forschung und Praxis Hand in Hand gehen und einen Beitrag nicht nur zur Erforschung der Trauermusikkultur, sondern auch zu ihrem praktischen Vollzug leisten.

Mit kulturgeschichtlichen Fragestellungen beschäftigt sich auch Dr. Ricarda Kopal, die uns Einblick in ihre Arbeit im durch das Deutsche Zentrum für Kulturgutverluste geförderte Provenienzforschungsprojekt gibt, in welchem sie systematisch den Rara-Bestand der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln analysiert. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die Zugänge zum Bibliotheksbestand in den Jahren 1933–1945 gesetzt. Anhand von Zugangsbüchern, Händlerkorrespondenzen und weiteren Dokumenten hat Kopal Erkenntnisse über die unrühmliche Rolle des damaligen Ordinarius Fellerer als Mitglied des Sonderstabs Musik gewonnen. Für gut 100 Objekte aus der Kölner Rara-Sammlung war der Verdacht auf NS-Raubgut bereits so konkret, dass diese an die LostArt-Datenbank gemeldet wurden.

In unserer Reihe zu NFDI4Culture stellt Dr. Martin Albrecht-Hohmaier die in der NFDI4Culture-Knowledge Base jüngst ergänzte Handreichung zu audiovisuellen Materialien in Forschung und Lehre vor, und in der Rubrik Rundblick informiert uns Prof. Dr. Manuel Bärwald über den Stand der musikbibliothekarischen Ausbildung in Leipzig – speziell in den Studiengängen der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur (HTWK). Julia Pestke berichtet von der Tagung der Major Orchestra Librarians' Association (MOLA), die im Juni durch die Berliner Philharmoniker in Berlin ausgerichtet wurde. Und Katharina Hofmann vermeldet die Teilnahme der Bibliothek der Musikhochschule Weimar am Judaica-Portal aufgrund von relevanten und nun sichtbar gemachten Beständen mit Bezug zur jüdischen Kultur.

Im Rezensionsteil erwarten Sie auch in diesem Heft spannende Besprechungen von einer Vielfalt von Publikationen für die musikalische Theorie und Praxis. Interviewpartnerin der Rubrik Fermata ist dieses Mal die Geigerin Marie Radauer-Plank. Welche Bibliotheken sie nutzt und wo sie darüber hinaus recherchiert, hat Barbara Fuchslehner in der Bibliothek der MDW Wien für uns aufgezeichnet.

Diese dritte Ausgabe des aktuellen Jahrgangs von Forum Musikbibliothek wurde, um genau zu sein, in einem übergangsweisen Schriftleitungs-Trio zusammengestellt, und wir sind Jonas Lamik, der einen nicht unerheblichen Beitrag zur Komposition geleistet hat, zu größtem Dank verpflichtet. Dass er uns und Ihnen, liebe Leser*innen, ab jetzt im Beirat von Forum Musikbibliothek erhalten bleibt, macht uns umso glücklicher.

Eine kleine Bemerkung von Dina Heß in eigener Sache: Ich möchte mich an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich bei Jonas Lamik und Susanne Hein bedanken, die meinen Einstieg in die Schriftleitung mit viel Einsatz und Geduld abzufedern wussten. Ein großer Dank geht auch an den Redakteur und die Mitglieder des Beirats von Forum Musikbibliothek, die mich ebenso herzlich in Empfang genommen haben. Gemeinsam werden wir uns immer wieder aufmachen, um Ihnen ein vielfältiges Spektrum an Themen und Beiträgen und einen Rundblick über die spannende Welt des Musikbibliothekswesens und angrenzender Bereiche zu präsentieren.

Uns bleibt nun, Ihnen, liebe Freund*innen von Forum Musikbibliothek, viel Freude bei der Lektüre der dritten Ausgabe von 2023 zu wünschen.

Mit herzlichen Grüßen

Dina Heß und Susanne Hein

Mehr Information zu Dina Heß finden Sie in der Rubrik Personalia in Heft 2/2021 von Forum Musikbibliothek.

Inhalt

Spektrum	7	Sarah Youssef, René Bialik, Christian Sievers, Christoph Stollwerk und Karsten Lehl: Digi-Kunst.nrw – ein Portal für die Kunst- und Musikhochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen
	14	Peter Sühling: Wie man eine Musikbibliothek und ihr Jahrbuch zugrunde richtete, aufgezeigt anhand einer Einführung in die <i>Jahrbücher der Musikbibliothek Peters</i> (JMP), 1894–1940
	22	Susanne Heiter: Musik publizierende Frauen als Leitfiguren der Frauenbewegung? Untersuchungen an der Leipziger Musikverlagsdatenbank und der Zeitschrift <i>Neue Bahnen</i>
	30	Marcell Feldberg: Die Forschungsstelle für Sepulkralmusik an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf: Suchen, Sammeln und Sondieren zwischen Wissenschaft und kultureller Praxis
	33	Ricarda Kopal: Zweifelhafte Zugänge? Der Rara-Bestand der Kölner Musikwissenschaftlichen Institutsbibliothek und seine Erweiterung zwischen 1933 und 1945
IAML-D-A-CH-Forum	43	Neuer IAML-Vorstand auf internationaler Ebene (D. Heß)
	44	Eine neue Handreichung in der Knowledge Base von NFDI4Culture – Audiovisuelle Materialien in Forschung und Lehre (M. Albrecht-Hohmaier)
Ricerca	48	Praxisfragen zur Musikrecherche
	85	Lösungen
Rundblick	49	Berlin: How to survive as an orchestra librarian – Bericht von der ersten MOLA Conference in Deutschland (J. Pestke)
	52	Leipzig: Die musikbibliothekarische Ausbildung in der Buch- und Musikstadt Leipzig (M. Bärwald)
	58	Weimar: Hochschule für Musik Franz Liszt: Jetzt im Judaica-Portal – mehr als 7.000 Bücher, Noten und Musikstücke mit Bezug zur jüdischen Kultur
Fermata	60	Einblick von außen ... mit Marie Radauer-Plank
Rezensionen	63	Körper(lichkeit) in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Nadine Scharfetter und Thomas Wozonig (H. Gerberding)
	65	Oliver Rathkolb: Carl Orff und der Nationalsozialismus (J. L. Schaupp)
	68	Musikästhetik in Europa und Nordamerika. Hrsg. von Felix Wörner und Melanie Wald-Fuhrmann (P. Sühling)
	73	Voice for Life Starter Pack. Hrsg. von Tim Ruffer (P. Jaskolka-Hampe)
	75	Alexander Lederer: Die Narrativität der Musik im Film. Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis (A. Ilte)
	77	David Lasocki und Robert Ehrlich: The Recorder (J. Lüdtkke)

Sarah Youssef, René Bialik, Christian Sievers, Christoph Stollwerk und Karsten Lehl

Digi-Kunst.nrw – ein Portal für die Kunst- und Musikhochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen

Der Artikel führt in das Projekt Digi-Kunst.nrw der Digitalen Hochschule NRW ein. Neben einem kurzen Überblick über die teilnehmenden Hochschulen und die Digitale Hochschule selbst wird vor allem auf die Kernfunktion von Digi-Kunst.nrw als Portal der Hochschulen eingegangen. Ebenso werden besondere Herausforderungen und spezifische Lösungen behandelt – mit einem speziellen Fokus auf die musikalischen Werke innerhalb des Projekts. Zudem wird die Verknüpfung von Digi-Kunst.nrw im semantischen Web in den Vordergrund gestellt. Abschließend wird auf die Zukunft des Projekts eingegangen.

Digi-Kunst.nrw ist ein Projekt von derzeit sechs Hochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen: der konsortialführenden Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, der Folkwang Universität der Künste, der Hochschule für Musik Detmold, der Hochschule für Musik und Tanz Köln, der Kunsthochschule für Medien Köln sowie der Dienstentwicklung des Regionalen Rechenzentrums der Universität zu Köln (RRZK). Die beteiligten Kunst- und Musikhochschulen verfügen über beeindruckende Bestände multimedialer künstlerischer Inhalte, die aber nicht in allen Fällen schon verzeichnet sind. Diese sind neben ihrem kulturellen Wert auch als Ausgangsdaten für die weiterführende Lehre und Forschung von großer Bedeutung. Deswegen haben die Hochschulen gemeinsam beschlossen, diese Inhalte sowohl untereinander als auch an eine breitere Öffentlichkeit gerichtet sichtbar zu machen und sie gleichzeitig vor Verlust zu bewahren. Im Rahmen der Großinitiative Digitale Hochschule NRW (DH.NRW)/1/ wurde hierfür das Projekt Digi-Kunst.nrw bewilligt.

Die Kernaufgaben des Hauptprojekts wurden in einem Vorprojekt/2/ definiert und erstrecken sich auf die „Überführung der [anfallenden] Daten in die Langzeitverfügbarkeits-Speicherstrukturen des Landes [Nordrhein-Westfalen]“, die „Standardisierung der fachgerechten Verzeichnung und Speicherung gemäß bibliothekarischer, archivarischer, technischer und medienästhetisch-künstlerischer Maßstäbe“, die „Schaffung einer benutzerfreundlichen Weboberfläche für die künstlerische, wissenschaftliche und öffentliche Nutzung“ sowie auf die damit verbundene „[m]ultimedial erfahrbare Dokumentation [...] von Kultur und Wissenschaft [an den Hochschulen in Nordrhein-Westfalen]“/3/ – ein in diesem Umfang bislang einmaliges Vorhaben in Deutschland.

Die DH.NRW, der die teilnehmenden Hochschulen und dieses Projekt angehörig sind, ist jedoch wesentlich umfangreicher. Zurzeit besteht die Vereinigung aus 42 Hochschulen aus ganz Nordrhein-Westfalen sowie dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes. Gemeinsam widmet sich die DH.NRW dem großen „Thema der digitalen Transformation“/4/ in unserem Bundesland. Im Zentrum stehen dabei die Identifikation neuer Themenbereiche der digitalen Entwicklung, der Diskurs über neue Best-Practice-Lösungen, die Leitung und Koordination der Kooperation zwischen den Hochschulen sowie das „[G]estalten [...] [und] Etablier[en] einer hochschulübergreifenden digitalen Servicestruktur[, die] die Grundlage für den digitalen Wandel des Hochschulstandortes Nordrhein-Westfalen“/5/ bilden soll.

Digi-Kunst.nrw als Portal der Hochschulen

Digi-Kunst.nrw versteht sich dabei als Archivportal für die Hochschulen. Dies hat sowohl rechtliche als auch die Langzeitverfügbarkeit betreffende Gründe und Folgen. Archivrechtlich stellt sich das Problem, dass Archive letztlich Eigentümer oder Rechteinhaber ihrer eigenen Archivalien sind oder werden./6/ Das ist jedoch in unserem Fall nicht gegeben, da

Digi-Kunst.nrw weder die Rechte an den dargestellten Inhalten besitzt noch jemals besitzen will; es sind vielmehr die schaffenden Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Autor*innen an den teilnehmenden Hochschulen (teilweise sind es auch die Hochschulen selbst), bei denen die Eigentums- und Nutzungsrechte verbleiben. Dies bringt den Vorteil mit sich, dass die Rechteinhaber*innen die volle Kontrolle über ihre Daten behalten können. Daher sieht das System sogar Rechte- und Lizenzzuweisungen auf Dateiebene vor.

Für die Langzeitverfügbarkeit, also „die qualitativ hochwertige Erschließung, Verfügbarhaltung und dauerhafte Archivierung multimedialer künstlerischer Inhalte“/7/, arbeiten wir mit der Landesinitiative Langzeitverfügbarkeit (lzv.nrw)/8/ zusammen, die dem Hochschulbibliothekszenrum des Landes Nordrhein-Westfalen (hbz)/9/ angegliedert ist. Diese Kooperation ermöglicht es, die verschiedenen Prozesse des international anerkannten Referenzmodells OAIS/10/ umzusetzen. Daher geht unser spezieller Dank hier vor allem an unseren Vertragspartner, der uns auch in der Beratung zu langzeitstabilen Dateiformaten zur Seite steht./11/ Das auf Seite 9 folgende Strukturdiagramm veranschaulicht den logischen Aufbau der intendierten Projektinfrastruktur und zeigt die Zusammenhänge von System-Komponenten, Nutzer*innen, externen Institutionen und angebundenen Diensten.

Besondere Herausforderungen für das Projekt

Generell steht Digi-Kunst.nrw vor vielfältigen Herausforderungen. Vordergründig ist es die Aufgabe, eine Vielzahl von verschiedensten Künsten und Disziplinen zusammenzuführen sowie eine Fülle von mannigfaltigen Dateiformaten, die alle Medientypen von „Bild“, „Audio“, „Video“, „3D“, „Text“ und Code umfassen, fachgerecht zu behandeln./12/

Ebenso herausfordernd zeigte sich zunächst die Preisentwicklung für den im Vorprojekt geplanten Speicher, dessen Kosten das geplante Budget überstiegen hätten. Folglich hätten nur

begrenzt größere Dateien zur Verfügung gestellt werden können. Im Rahmen der Digitalen Hochschule NRW ist jedoch ein sogenannter Research Data Storage/13/ eingerichtet worden, der auch von unserem Projekt genutzt werden kann, so dass Digi-Kunst.nrw nun zwar auf einer technisch anderen Speicherinfrastruktur liegen wird (einem sogenannten Object Storage), aber keinen Einschränkungen mehr bezüglich der Speicherkapazität unterlegen ist. So können gleichermaßen komprimierte Dateiformate als auch größere Originaldaten zur Verfügung gestellt werden./14/

Musikalische Werke im Digi-Kunst.nrw-Kontext

Einen Schwerpunkt innerhalb unseres Projektes bildet die Musik: vier Hochschulen des Konsortiums lehren und forschen dezidiert in diesem Fachbereich. Klassischerweise stellen Musik-Discovery-Systeme dabei hauptsächlich das „Werk“ in den Mittelpunkt. Das ist ein legitimer Ansatz, der auch in Digi-Kunst.nrw integriert ist, doch erfasst diese Zentrierung nur einen Teil von Musik. Dies betrifft vor allem den Aspekt, dass sie in ihrem Kern auch eine Darstellende Kunst ist, gleichwie Theater, Film, Tanz, Performance-Kunst oder ähnliches. Ohne dabei einen grundlegenden kunstphilosophischen Diskurs beginnen zu wollen, sollte nicht übersehen werden, dass die Musik sich vor allem auch in ihren Aufführungen manifestiert – ein Feld, das üblicherweise von klassischen, werkzentrierten Katalogen nicht abgedeckt wird. Plattformen wie musiconn.performance/15/, welches in vielen Aspekten auch Vorbild für Digi-Kunst.nrw ist (etwa was die Behandlung von Ortsangaben, die Verknüpfung zu anderen Ereignissen, Akteur*innenbeschreibungen und mit Ereignissen verknüpfte digitale Objekte betrifft)/16/, haben auch im Internet bereits diese Lücke zu schließen versucht. Digi-Kunst.nrw möchte nun mit seinem zugrunde liegenden Datenmodell diese beiden Paradigmen miteinander vereinen.

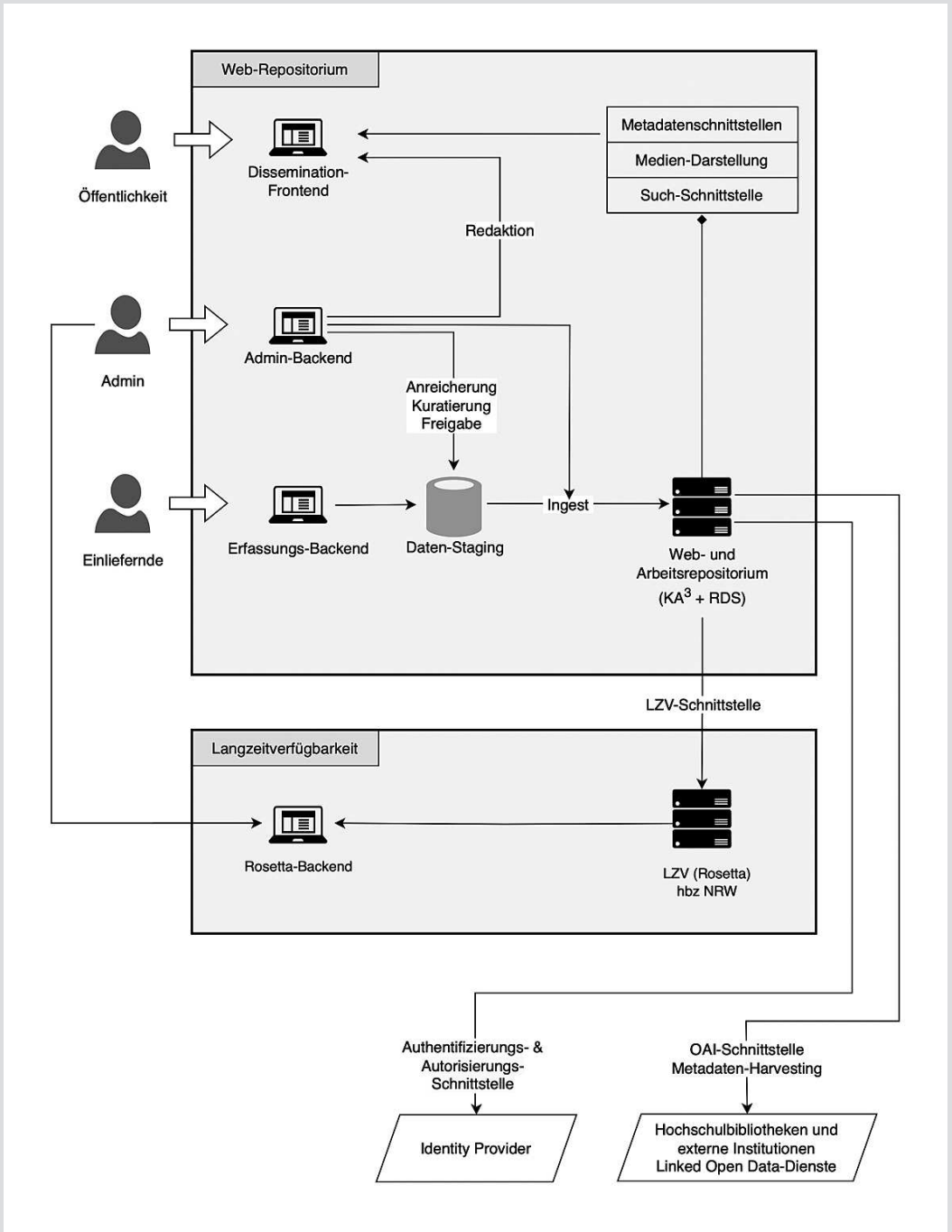


Abb. 1: Struktur des Projekts. Abbildung: Christoph Stollwerk, Christian Sievers

Im Kern steht bei uns die Entität *Projekt*, wo man etwa – um im klassischen Denkmuster zu bleiben – das „Werk an sich“ ansiedeln würde. Die Bezeichnung *Projekt* kommt hierbei tendenziell aus dem Bereich der Bildenden Künste und leitet sich (im Rahmen des Konsortiums) auch eher aus dem Hochschulkontext ab. Für Musiker*innen, zumindest jene aus dem klassischen Umfeld, dürfte diese Benennung zunächst etwas ungewohnt sein, denn sicherlich würden sie ihre Kompositionen und Aufführungen nicht immer als *Projekt* bezeichnen. Auch ein improvisiertes Musikstück, etwa im Jazz, würde ja nicht zwingend als *Projekt* wahrgenommen werden; Künstler*innen der Neuen Musik sind in diesem Bereich näher an der Terminologie der Bildenden Künste. Jedoch hat sich diese Benennung im Rahmen von Digi-Kunst.nrw als besonders geeignet herausgestellt, da sie weder zu restriktiv ist (wie etwa *Werk*), noch zu vage (wie beispielsweise *Objekt* oder *Archivalie*) – ganz zu schweigen davon, dass ein Hauptziel von Digi-Kunst.nrw ist, die Geschichte der beteiligten Hochschulen greifbarer zu machen. Diese manifestiert

sich nicht nur in künstlerischen Aktivitäten, sondern erstreckt sich – wie bereits angedeutet – auf viele Bereiche: Die Kunst- und Musikhochschulen sind Orte, an denen wesentliche Aspekte der kulturellen Praxis wissenschaftlich, pädagogisch und in ihrer konkreten Erscheinung verhandelt werden. All diesen Aspekten wurde mit dem Begriff *Projekt* Rechnung getragen.

Der Kern eines *Projekts* sind seine *Ereignisse*. Jedes *Projekt* braucht mindestens ein *Ereignis*, damit es später auf Digi-Kunst.nrw angezeigt werden kann. Dabei gibt es eine Reihe von *Ereignissen*, die sich mit der Entstehung eines „Werkes“ beschäftigen. *Herstellung* bezeichnet dabei den umfassendsten *Ereignistyp*, aber es gibt auch andere, speziellere Typen, beispielsweise *Geistige Schöpfung* oder eben *Musikalische Komposition*, sodass sich jede Kunstrichtung in diesen wiederfinden kann. *Ereignisse* sind des Weiteren definiert durch einen Zeitraum und einen oder mehrere Orte, an dem sie stattgefunden haben. In einem *Ereignis* haben ein oder mehrere *Akteur*innen* mitgewirkt, die wiederum eine oder mehrere *Rollen* haben können,

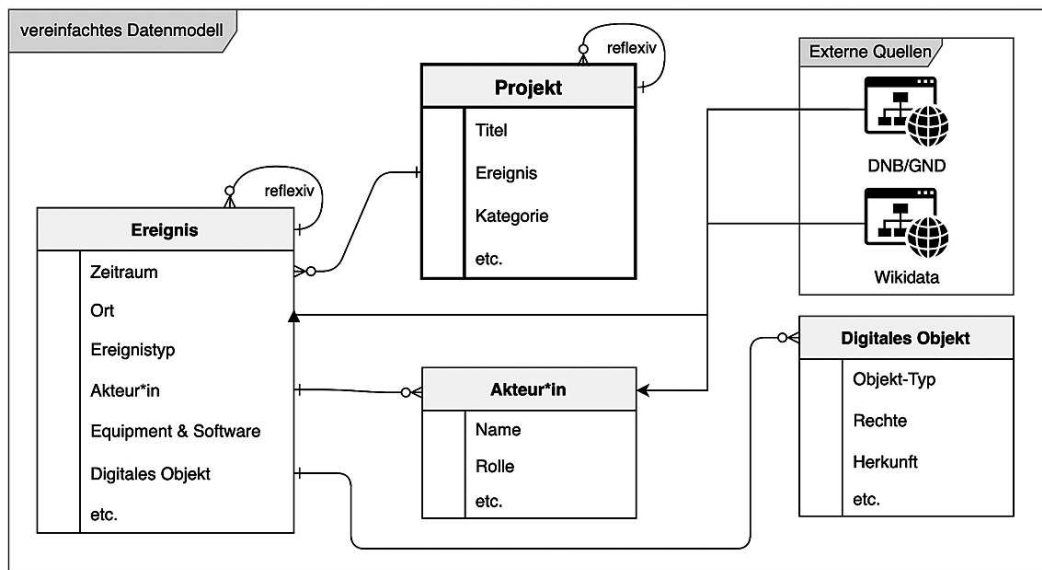


Abb. 2: Datenmodell. Abbildung: Christoph Stollwerk, Christian Sievers

sodass sich alle denkbaren musikalischen Besetzungen problemlos abbilden lassen. Die multimedialen Dateien, *digitale Objekte*^{/17/} genannt, werden ausschließlich über *Ereignisse* referenziert, sodass immer der Kontext ihrer Entstehung ersichtlich bleibt. Darüber hinaus lassen sich innerhalb eines *Ereignisses* verwendetes *Equipment & Software* angeben. Hierin können Instrumente, Mikrofone und Mischpulte bis hin zu benutzten Digital Audio Workstations verzeichnet werden. Zudem können *Ereignisse* ebenso wie *Projekte* auch untereinander verknüpft werden. Hat beispielsweise eine Uraufführung innerhalb eines größeren Musikfestivals stattgefunden, können diese beiden *Ereignisse* miteinander verlinkt werden, sodass schnell Kontexte ersichtlich werden, die für die wissenschaftliche Forschung einträglich sind.

Ebenfalls anders als in dezidierten Musik-Discovery-Systemen ist, dass unser System Gattungen und Formen nur bedingt trennt.^{/18/} Dies erfolgt aber nicht aus der Missachtung der Wichtigkeit dieser beiden bedeutenden Ordnungskriterien heraus, sondern vielmehr aus der Überzeugung, dass gerade in der heutigen Musik Grenzen nicht mehr scharf verlaufen und generell die gesamte Kunst nur noch schwerlich in feste Rahmen zu bringen ist. Daher haben wir unser Schlagwortsystem dahingehend erweitert, dass Gattungs- und Formbegriffe sowie Termini, die die Besetzung wiedergeben, gleichberechtigt mit den üblichen inhaltlichen Beschreibungen nebeneinanderstehen können. So könnte man exemplarisch Karlheinz Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* mit den Schlagwörtern „Hubschrauber“, „Streichquartett“ und „Experimentalmusik“ versehen. Das Quartett selber könnte dann mit seinen übergeordneten Kompositionen *Mittwoch aus Licht* und *Licht* verknüpft werden. Unser Ziel ist hierbei vor allem die optimierte Nutzbarkeit der uns anvertrauten Archivalien. Folglich wird unser öffentliches Frontend darauf ausgerichtet sein, dass alle unsere Daten auffindbar (findable), zugänglich (accessible), interoperabel (interoperable) und weiterverwendbar (reusable) sind.^{/19/}

Digi-Kunst.nrw im semantischen Web

Entsprechend den Anforderungen, die wir an unser internes System stellen, sind auch die Ansprüche an unsere Metadaten hoch. Dabei halten wir uns an etablierte Standards, dass Metadaten präzise, vollständig und konsistent sein müssen, sie aus glaubwürdigen Quellen stammen und aktuell gehalten werden.^{/20/} Zudem stellen wir unsere Metadaten zeitlich unbegrenzt zur Verfügung. Natürlich gibt es einige Besonderheiten im deutschen Recht, weswegen einzelne Metadaten nicht öffentlich auftauchen können, etwa, weil sie besonders sensible Informationen enthalten^{/21/} oder als Verbreitung von Gedankengut des Dritten Reiches eingestuft werden könnten.^{/22/} Generell gilt aber, dass der Großteil unserer Metadaten unter einer freien Lizenz zur Verfügung gestellt werden wird. Andere Systeme können somit unsere Metadaten frei nutzen, ebenso wie wir offene Datenquellen benutzen. Der Austausch versteht sich als gute Praxis. Zunächst möchten wir unsere Daten in der Deutschen Digitalen Bibliothek und folglich in der Europeana zusätzlich zur Verfügung stellen.^{/23/}

Die Interoperabilität stellt Digi-Kunst.nrw her, indem es seine Metadaten in mehreren Standardformaten ausliefert, darunter ein Kurzauszug in Dublin Core sowie im internationalen bibliografischen Austauschformat MARC21. Zudem können in weiteren Ausbaustufen auch weitere Metadatenformate je nach Anforderung bedient werden, denn die umfangreichsten Metadaten speichern wir im Format LIDO. LIDO, das für „Lightweight Information Describing Objects“ steht, ist ein Metadatenstandard, der wie unser eigenes System gleichermaßen werk- und ereigniszentriert angelegt ist.^{/24/} Er hat als Grundlage das sogenannte „CDWA Lite“-XML-Schema, welches im Rahmen des CIDOC CRM-Umfelds^{/25/} maßgeblich erweitert wurde. Ebenso wie sein Grundlagenformat hat sich LIDO besonders im Museumsbetrieb durchgesetzt.^{/26/} Dabei ist LIDO

wie alle CIDOC-Metadatenformate vorrangig auf den interdisziplinären Austausch ausgelegt.^[27] Deshalb hat sich der Fachinformationsdienst Musikwissenschaft^[28], unser Partner innerhalb des NDFI4Culture-Konsortiums^[29], diesem Format angeschlossen. Entsprechend war es für uns von Anfang an die Grundlage, nach der wir unser eigenes Datenmodell gestaltet haben.

LIDO löst zudem ein Problem, das häufig in der Programmierung von Datenbanken im Kulturbereich auftaucht: So wird nicht nur eine große Anzahl von verschiedenen Dateitypen erwartet, sondern oft wissen wir am Anfang einer Erfassung nicht, was für *Projekte* und *digitale Objekte* überhaupt vorliegen und inwieweit sie bereits beschrieben sind. Hierfür eignet sich LIDO ideal, da seine Metadatenfelder über das SKOS-Wissensorganisationssystem erweiterbar sind.^[30] Zum Austausch mit dem Hochschulbibliothekszenrum verwenden wir zudem das Format METS.^[31]

Zukunft von Digi-Kunst.nrw

Das Projekt wird, wenn diese Ausgabe erschienen ist, bereits mit dem Erfassen von Materialien an den Hochschulen begonnen haben. Dafür wird es an jeder Hochschule eine dezidierte Mediendokumentar*innen-Stelle geben, die die lokalen Bestände der Hochschulen an unser Portal übermittelt. In Zukunft wird das Projekt zeigen müssen, dass die gesetzten Ziele auch zeitgerecht erreicht werden können und in Abstimmung mit

den Hochschulen die gewünschten Ergebnisse erzielt werden. Durch das offene Datenmodell des Systems steht Digi-Kunst.nrw auch weiteren Kunstgattungen offen, welche an Hochschulen gelehrt werden, die noch nicht Teil des Konsortiums sind. Wir sind zuversichtlich, dass sich auch in Zukunft weitere Hochschulen in Nordrhein-Westfalen dem Projekt anschließen werden. Entsprechende erste Anfragen hierzu haben uns bereits erreicht.

Dr. Sarah Youssef ist Wissenschaftlerin, Regisseurin, Autorin, Dramaturgin, Lichtdesignerin, Leiterin des Orangerie Theaters Köln und Gesamtprojektleiterin von Digi-Kunst.nrw.

René Bialik ist Musikwissenschaftler und fachlicher Projektleiter von Digi-Kunst.nrw.

Christian Sievers ist bildender Künstler und fachlicher Projektleiter von Digi-Kunst.nrw. Von 2018 bis 2020 war er Prorektor für Lehre und Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Christoph Stollwerk ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Regionalen Rechenzentrum der Universität zu Köln und betreut seit 2016 Archivprojekte im Kontext von Langzeitverfügbarkeit und Langzeitarchivierung. Er war bereits im Vorprojekt tätig.

Karsten Lehl ist Musikwissenschaftler, Sänger, Schauspieler, Flötist, Audiohistoriker und Leiter der Digitalisierung historischer Tonträger an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Herr Lehl war Leiter des Vorprojekts und ist derzeit als Berater im Projekt tätig.

[1] Internetseite der Digitalen Hochschule NRW, www.dh.nrw.

[2] Karsten Lehl: *Digi-Kunst.nrw Abschlussbericht (Vorprojekt)*, 2021, www.dh.nrw/fileadmin/user_upload/dh-nrw/pdf_word_Dokumente/Abschlussbericht_Digi-Kunst.nrw_20210705.pdf.

[3] Vgl. *Digi-Kunst.nrw*, www.rsh-duesseldorf.de/musikhochschule/wir-ueber-uns/digi-kunstnrw.

[4] DH.NRW: *Über uns*, www.dh.nrw/akteure/ueber-uns.

[5] So zu finden ebd.: „Über die Digitale Hochschule NRW (DH.NRW) widmen sich 42 Hochschulen aus NRW und das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen dem Thema der digitalen Transformation. Sie

identifizieren neue Themenbereiche [...] mit Handlungsbedarf, treten in den Diskurs über beste Lösungen ein, loten den Aufsatz kooperativer Vorhaben aus und gestalten mit der Etablierung einer hochschulübergreifenden digitalen Servicestruktur die Grundlage für den digitalen Wandel des Hochschulstandortes Nordrhein-Westfalen.“

[6] Siehe § 7 ArchivG NRW (Schutzfristen) u. § 60 f. UrhG (Archive, Museen und Bildungseinrichtungen).

[7] *Digi-Kunst.nrw*, www.rsh-duesseldorf.de/musikhochschule/wir-ueber-uns/digi-kunstnrw.

[8] Internetpräsenz der Landesinitiative Langzeitverfügbarkeit, www.lzv.nrw.

[9] Internetauftritt des hbz, www.hbz-nrw.de.

- [10] Zur Einführung in das Referenzmodell OAIS siehe Niels Brühbach: Das Referenzmodell OAIS, in: *nestor Handbuch: Eine kleine Enzyklopädie der digitalen Langzeitarchivierung*, Version 2.3, Kapitel 4.2, Göttingen 2010, nestor.sub.uni-goettingen.de/handbuch/nestor-handbuch_23.pdf.
- [11] Zu den Empfehlungen der langzeitstabilen Dateiformate nach Einschätzung der lzv.nrw siehe: *Interaktive Tafel gängiger Dateiformate*, www.lzv.nrw/dateiformate. Zur umfangreichen allgemeinen Diskussion bezüglich dieses Themas siehe etwa Aadi Kaljuvee et al.: *International Comparison of Recommended File Formats*, docs.google.com/spreadsheets/d/1XjEjFBCGF3N1spNZc1yODG8_Uyw18uG2j8V2bsQdYjk/edit?pli=1#gid=893099148.
- [12] Digi-Kunst.nrw folgt hierbei den Medientypen der Deutschen Digitalen Bibliothek und erweitert diese um den Medientyp „Code“. *Deutsche Digitale Bibliothek Pro: Glossar – Medientyp*, pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/glossar/medientyp.
- [13] Vgl. Arlinda Ujkani: *Hintergrundwissen zum Forschungsdaten-Storage*, blog.rwth-aachen.de/itc/2021/09/24/hintergrundwissen-zum-forschungsdaten-storage.
- [14] Ein besonderer Dank geht hier vor allem an die Mitarbeiter*innen des Projektes Coscine, welche uns auf diesen Speichervorrat aufmerksam gemacht haben und diesen auch selber nutzen. Zu Coscine siehe Webauftritt des Projekts Coscine, about.coscine.de.
- [15] Internetpräsenz von musiconn.performance, performance.musiconn.de.
- [16] Siehe exemplarisch *Motette, Thomaskirche (Leipzig)*, 18.2.1956, performance.musiconn.de/event/motette-thomaskirche-leipzig-1956-02-18.
- [17] Digi-Kunst.nrw bedient sich hier ebenfalls der Terminologie der Deutschen Digitalen Bibliothek. *Deutsche Digitale Bibliothek Pro: Glossar – digitales Objekt*, pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/glossar/digitales-objekt. Dort werden „digitale Objekte“ beschrieben als „[d]igitale Repräsentationen eines Objektes, das zum deutschen Kultur- oder Wissenschaftserbe gehört. Es kann sich entweder um ein born digital oder ein Digitalisat eines physischen Objektes handeln“.
- [18] Innerhalb der Musik sind diese Begriffe fest umrissen. Da dies aber nicht auf alle Kunstarten angewendet werden kann, wurden die Termini in einfache Anführungszeichen gesetzt.
- [19] Digi-Kunst.nrw folgt hierin den sogenannten FAIR-Prinzipien: www.go-fair.org/fair-principles.
- [20] Vgl. einführend https://data.europa.eu/sites/default/files/d2.1.2_training_module_2.2_open_data_quality_de_edp.pdf; ausführlischer Lina Bruns et al.: *NQDM – Normentwurf für qualitativ hochwertige Daten und Metadaten*, 2019, S.6–8, cdn0.scrvt.com/fokus/e472f1bf447f370f/32c99a36d8b3/NQDM_Leitfaden-f-r-qualitativ-hochwertige-Daten-und-Metadaten_2019.pdf.
- [21] Vgl. als Grundlage die Datenschutz-Grundverordnung: eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex:32016R0679.
- [22] Dies betrifft vor allem Straftaten nach § 86 StGB (Verbreiten von Propagandamitteln verfassungswidriger und terroristischer Organisationen) und § 86a StGB (Verwenden von Kennzeichen verfassungswidriger und terroristischer Organisationen).
- [23] Vgl. *Die Deutsche Digitale Bibliothek als Aggregator für Europeana*, pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/daten-liefern/warum-sie-teilnehmen-sollten/die-ddb-als-aggregator-fuer-europeana.
- [24] Vgl. Jutta Lindenthal, Hanna-Lena Meiners und Detlev Balzer: *LIDO Primer*, 2023, lido-schema.org/documents/primer/latest/lido-primer.html; hier vor allem „2.1 What is LIDO“: „It enables a representation of data about a variety of objects of material culture, originating in heterogenous cataloging or collection management systems. The multitude of objects cover a wide range of objects including natural objects, works of fine art, items from decorative arts, archaeology, technology, life sciences, and other domains. Below, the term ‘cultural objects’ refers to all these kinds of objects, following the UNESCO definition of cultural heritage. Among other features, LIDO is able to represent contextual information as events occurring in the lifetime of an object.“
- [25] Vgl. ebd. Abschnitt 2.3.
- [26] Hier ist hinzuweisen auf die beiden LIDO-Handbücher: Gudrun Knaus, Regine Stein und Angela Kailus: *LIDO-Handbuch für die Erfassung und Publikation von Metadaten zu kulturellen Objekten*, Bd 1: Graphik, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019, doi.org/10.11588/arthistoricum.382.544; und Bd. 2: Malerei und Skulptur, herausgegeben vom Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und Christian Bracht, Heidelberg: arthistoricum.net, 2022, doi.org/10.11588/arthistoricum.1026.
- [27] Für eine Übersicht über weitere CIDOC-Anwendungsfälle siehe *Compatible models & Collaborations*, www.cidoc-crm.org/collaborations.
- [28] Vgl. *Standards, Datenqualität und Kuratierung*, nfdi4culture.de/de/ueber-uns/aufgabenbereiche/aufgabenbereich-2.html.
- [29] Webpräsenz der NFDI4Culture, nfdi4culture.de/index.html.
- [30] Zum SKOS-Wissensorganisationssystem vgl. Alistair Miles und Sean Bechhofer: *SKOS Simple Knowledge Organization System Reference*, W3C Recommendation 18 August 2009, www.w3.org/TR/2009/REC-skos-reference-20090818. Hier Abschnitt 3 ff.
- [31] Zu METS selber siehe www.loc.gov/standards/mets. Digi-Kunst.nrw verwendet allerdings Rosetta METS, eine Version, die für die Verwendung mit ExLibris Rosetta optimiert ist; zu diesem Format siehe *Rosetta AIP Data Model*, 2019, knowledge.exlibrisgroup.com/@api/deki/files/78233/Rosetta_AIP_Data_Model.pdf.

Peter Sühning

Wie man eine Musikbibliothek und ihr Jahrbuch zugrunde richtete, aufgezeigt anhand einer Einführung in die *Jahrbücher der Musikbibliothek Peters* (JMP), 1894–1940/1/

In diesem Beitrag werden Entstehung, Entwicklung und Schicksal der Musikbibliothek Peters in Leipzig und ihres Jahrbuchs geschildert. Eifrige und gezielte Sammeltätigkeit sowie Ein- und Aufkäufe konnten die Bibliothek schnell zu einem wichtigen Ort für die Nutzung älterer und seltener Bestände entwickeln. Die von der Bibliothek begonnene internationale Musikbibliografie ist als Vorläufer des *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM) sowie der heute beim Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin angesiedelten *Bibliografie des musikalischen Schrifttums* (BMS online) anzusehen. Im Jahrbuch der Bibliothek er-

schienen bis heute referenzfähige, grundlegende historische Aufsätze zur Musikgeschichte von damals renommierten Musikforschern. Die jüdischen Gründer und Inhaber dieser Privatbibliothek des Musikverlags Peters wurden durch die nationalsozialistischen Machthaber enteignet und die Bibliothek unter staatliche Kontrolle gestellt. Die deutschnationale Gesinnung der jüdischen Inhaber leistete dieser Entwicklung einen gewissen Vorschub, und man täuschte sich über die wahren Absichten der NS-Diktatur.

Bibliografische Beschreibung

Die Jahrbücher der Musikbibliothek Peters erschienen jährlich jeweils im Frühjahr des Folgejahres als Jahrbücher der Jahre 1894 bis 1940 (erschieden jeweils 1895 bis 1941) in Leipzig im Verlag C. F. Peters.

Der Umfang des mittleren Hauptteils der Jahrbücher mit den größeren musikhistorischen Abhandlungen betrug jeweils um die 80 Seiten, manchmal weniger, manchmal mehr; die am Schluss versuchte Steigerung des Umfangs – auch durch Aufnahme kürzerer Beiträge – konnte wegen der Einstellung des Jahrbuchs nach 1940 nicht weiterverfolgt werden, und deren Veröffentlichung wurde dann auf eine durch die Kriegssituation verschärfte zentralistische Weise durch das vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung in der Reichshauptstadt herausgegebene *Archiv für Musikforschung* übernommen und ersetzt.

Dem Hauptteil vorgeschaltet waren jeweils die sich über die Jahre kaum verändernde Bibliotheksordnung und ein Jahresbericht des Bibliotheksleiters und ihres Leiters von höchstens 5 Seiten. Dem Hauptteil angeschlossen waren seit 1913 jeweils ein Verzeichnis der im vergangenen Jahr (nach dem das Jahrbuch seine Zählung hatte) verstorbenen Personen aus dem Musikleben unter dem Titel „Totenschau“ (auf ca. 10 Seiten) und bereits seit dem ersten Band 1894 eine internatio-

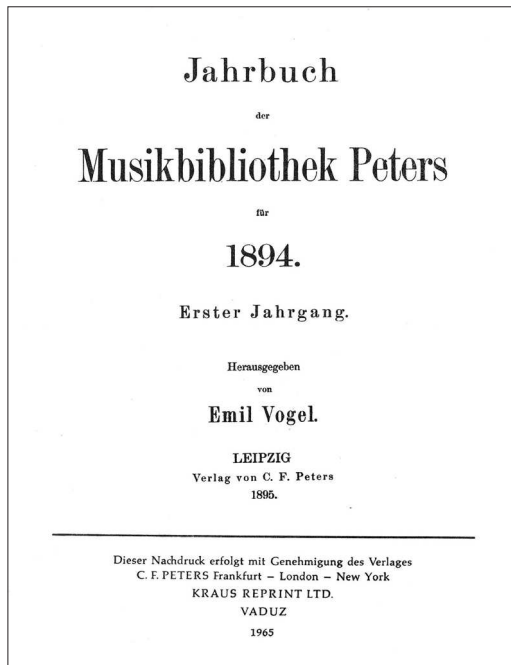


Abb. 1: Titelblatt des ersten Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters, Nachdruck 1965

nale Bibliografie der musikalischen Schriften („aller Kulturnationen“) des vergangenen Jahres, unterteilt in neun bis zehn Rubriken (auf ca. 50 Seiten und mehr). Innerhalb dieses Verzeichnisses wurden die von der Musikbibliothek Peters angeschafften Titel mit einem Sternchen markiert.

Eine selten auftauchende Rubrik war „Kleine Mitteilungen“, ebenso äußerst sporadisch eine Rubrik mit Literaturberichten und Rezensionen (darunter die beachtenswerten Sammelrezensionen von Vogel aus dem Jahr 1896 und von Kretzschmar in den Jahren 1897 und 1898). Es erschienen zwei Doppelbände mit zwei Jahrgängen in einem Band, einmal zum Kriegsausbruch die Bände 1914/15 und ein weiteres Mal während der Wirtschaftskrise 1922/23 (nur mit Jahresbericht und Bibliografie, ohne weitere Beiträge). Der 1922 erscheinende Jahrgang 1921 war zweigeteilt. Der erste Teil enthielt nur den statistischen Teil (Jahresbericht, Totenschau und Literaturverzeichnis), der zweite Teil war Max Friedlaender zum 70. Geburtstag gewidmet und enthielt nur ausgewählte Beiträge der aus wirtschaftlichen Gründen ungedruckten Festschrift für ihn.

Der Jahresbericht und die musikhistorischen Artikel waren in ganzseitigen Zeilen gedruckt, die Verzeichnisse in zwei Spalten. Werbung gab es keine./2/

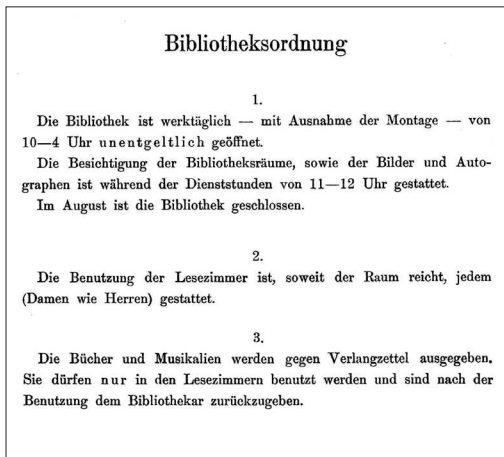


Abb. 2: Bibliotheksordnung der Musikbibliothek Peters laut Jahrbuch 1925

Kurzbiografien der Herausgeber

1. Bibliotheksinhaber

Max Abraham (1831–1900) übernahm als musikliebender Jurist und Kaufmann das Verlagshaus C. F. Peters, erneuerte den Notendruck, gründete 1893 die Musikbibliothek Peters und unterzeichnete die Jahresberichte 1894–99 mit dem Verlags-signum „C. F. Peters“; in der Würdigung Abrahams von Paul Ollendorff zu dessen 100. Geburtstag im JMP31 spricht der Autor ausdrücklich davon, dass Abraham als Bibliotheks-eigner mit der Herausgabe des Jahrbuchs samt Jahresbericht befasst war. Abraham verfügte in seinem Testament, dass die Musikbibliothek der Stadt Leipzig vermacht werden sollte. Im Jahr 1900 schied er freiwillig aus dem Leben.

Henri Hinrichsen (1868–1942) war als Neffe Abrahams in den Verlag eingetreten und übernahm ihn nach Abrahams Freitod. Er unterzeichnete die Jahresberichte 1900–38 weiterhin mit „C. F. Peters“. Hinrichsen erwarb die Musikbibliothek Peters 1922 von der Stadt Leipzig zurück und spendete der Stadt große Summen für ihre eigene Musikbibliothek und eine Frauenhochschule. Er wurde nach der Reichsprogromnacht 1938 im Rahmen der „Arisierung“ jüdischen Eigentums von den nationalsozialistischen Machtorganen (einer eigens für diesen Zweck gegründeten Treuhand-Firma) enteignet, seines Vermögens beraubt und musste nach Belgien fliehen, von wo aus es ihm nicht gelang, ein Visum für England oder die USA zu erhalten. Er wurde nach der Besetzung Belgiens durch deutsche Truppen in Brüssel verhaftet und in Auschwitz ermordet

Johannes Petschull (1901–2001) schien den Naziorganen als ehemaliger Musikverlagsmanager geeignet, der „arische“ Nachfolger Hinrichsens zu werden. Er soll den treuhänderisch verwalteten Verlag gekauft haben, unterzeichnete den Jahresbericht 1940 mit „C. F. Peters“ und sorgte zusammen mit dem in die USA emigrierten Sohn Hinrichsens, Walter Hinrichsen, der als amerikanischer Soldat 1945 nach Deutschland kam, dafür,

dass große Teile des an W. Hinrichsen restituierten Verlags in die amerikanische Westzone nach Frankfurt/Main verbracht wurden. Die in Leipzig verbliebenen Reste des Verlags C. F. Peters wurden 1950 erneut enteignet und in einen VEB umgewandelt, die Musikbibliothek Peters in die Bestände der städtischen Musikbibliothek überführt. Dabei ist es, was die Bibliothek betrifft, bis heute geblieben, während der Verlag nach dem Zusammenbruch der DDR erneut reprivatisiert und mit anderen Verlagsteilen in London und New York fusioniert wurde.

2. *Bibliotheksleiter, sowohl Mitverfasser der Jahresberichte als auch Alleinverfasser der jährlichen Musikbibliografie*

Emil Vogel (1859–1908) war als Musikforscher Schüler von Philipp Spitta in Berlin und Mitarbeiter von Fr. X. Haberl bei dessen Palestrina-Studien in Italien. Er hatte eine Neigung zu bibliografischer Arbeit und erstellte, bevor er im Gründungsjahr 1893 die Leitung der Musikbibliothek Peters übernahm, einen zweibändigen Katalog der gedruckten Ausgaben weltlicher Vokalmusik in Italien aus der Zeit von 1500–1700 sowie einen Katalog der Musikabteilung der jahrhundertealten Herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel (der heutigen Herzog August Bibliothek). Vogel gab als Bibliotheksleiter von 1894 bis 1900 das JMP heraus und veröffentlichte in dieser Funktion (wie auch alle seine Nachfolger) die Jahresberichte seines Zeitraums und jeweils die Musikbibliografie „Verzeichnis der im [vergangenen] Jahre erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Mit Einschluss der Neuauflagen und Übersetzungen“. Außerdem publizierte er gleich im 1. Jahrbuch (1894) eine ausführliche Übersicht mit Bestandsbeschreibung über die Bibliotheken Europas, in denen wichtige Musikquellen liegen, und berichtete über den Zustand und das Schicksal der Borghese-Musikbibliothek (JMP96). Er begann im zweiten Jahrgang des Jahrbuchs eine Serie von Rezensionen unter dem Titel „Kritische Besprechungen einiger Bücher und Schriften über Musik“, die aber schon im folgenden Jahrgang nicht mehr weitergeführt wurde. Auch gab er Beschreibungen einzelner Musiker-Porträts aus der Sammlung der Musikbibliothek Peters. Vo-

gel schrieb auch eigenständige musikhistorische Abhandlungen wie z. B. über den ersten mit beweglichen Metalltypen hergestellten Notendruck für Figuralmusik (JMP95) und zur Geschichte des Taktschlagens (in JMP98). Im Jahr 1901 beendete Vogel mit der Herausgabe des JMP00 seine Tätigkeit für die Musikbibliothek Peters und stellte auch seine Mitarbeit am Jahrbuch aus gesundheitlichen Gründen vollständig ein. Ein Zusammenhang seines Ausscheidens mit dem Freitod des Inhabers von Verlag und Bibliothek, Max Abraham, der die Bibliothek testamentarisch an die Stadt Leipzig vermacht hatte, kann nur vermutet werden.

Rudolf Schwartz (1859–1935) war als Musikforscher ein Schüler Philipp Spittas und übernahm 1901 die Leitung der Musikbibliothek Peters mit ihren entsprechenden Pflichten für deren Jahrbuch (Redaktion, Jahresbericht, Totenschau und Bibliografie), die er bis 1928 innehatte, seit 1907 mit dem Titel eines Professors. Nach Mitteilung von Schering im Nachruf auf Schwartz im Jahre 1936 (JMP35) sind ihm eine Neuordnung der Bestände und der theoretische Teil des Katalogs der Musikbibliothek Peters zu verdanken. Sein Nachfolger Kurt Taut gab 1936 (JMP35) ein Verzeichnis der Veröffentlichungen von Schwartz. Er veröffentlichte mehrere Bücher zur italienischen und deutschen Musikgeschichte (darunter zur Geschichte der Frottole im 15. Jahrhundert und eine Darstellung der Tonkunst im 19. Jahrhundert). Er edierte Werke von Dulichius, Haßler und Petrucci. In den Jahrbüchern publizierte er außer den Jahresberichten, der Totenschau und der Musikbibliografie bereits seit 1897, z. B. über das erste deutsche Oratorium *Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus* von Andreas Fromm (JMP98), später dann: *Zur Geschichte des Taktschlagens* (JMP07), *Zur Geschichte der liederlosen Zeit in Deutschland* (JMP13), *Die Bachhandschriften der Musikbibliothek Peters* (JMP19), *Nochmals, Die Frottole im 15. Jahrhundert'* (JMP24), *Zur Charakteristik Zelters* (JMP29).

Schwartz war es, der im Jahr 1913 eine weitere, der Bibliografie unmittelbar vorgeschaltete Rubrik einer jährlichen „Totenschau“ eröffnet hat.

Kurt Taut (1888–1939) wurde, nachdem er bei Riemann und Schering studiert hatte, zwei Jahre

nach seiner Promotion in Musikwissenschaft (über Jagdmusik) im Jahr 1929 Leiter der Musikbibliothek Peters und Herausgeber ihres Jahrbuchs mit den von ihm veröffentlichten Jahresberichten, Totenschauen und Musikbibliografien. Er veröffentlichte Bibliografien der Händel-Literatur und der Schriften von Schering und Rudolf Schwartz (JMP35). Außerdem verfasste er im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung in Berlin seit 1936 die ersten vier Bände der Bibliografie des Musikschritftums, durch die das Verzeichnis im Peters-Jahrbuch ersetzt und abgelöst wurde.

Eugen Schmitz (1882–1959) war ein bei Sandberger in München ausgebildeter Musikforscher und -editor, seit 1916 Musikdozent und Professor an der Technischen Hochschule in Dresden sowie Musikpublizist, der ab 1933 die offizielle nationalsozialistische Kulturpolitik auf dem Gebiet von Konzert und Oper unterstützte, als zuverlässiges NSDAP-Mitglied seit 1939 Leiter der Musikbibliothek Peters wurde und dies dann bis zu deren Vereinigung mit der Städtischen Musikbücherei Leipzig im Jahr 1955 blieb. Für das JMP schrieb er außer den obligatorischen Jahresberichten und Totenschauen einige Artikel: *Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert* (JMP11), *Der Musikkritiker von heute* (JMP30), einen Bericht über die Autographenbestände der Musikbibliothek Peters unter dem Titel: *Vom Graduale zur Tristan-Partitur* (JMP39) und zwei Lieferungen einer fragmentarischen alphabetischen Auflistung (nur Buchstaben A–K) der in Eitners Lexikon noch ungenannten, in der Musikbibliothek Peters liegenden Quellen: *Die Musikbibliothek Peters als Fundort. Eine Ergänzung zu Eitners Quellenlexikon* (JMP39 und 40), sowie den Nachruf auf Arnold Schering (JMP40).

Inhalte und Hauptthemen

Die Jahresberichte der Bibliotheksleitung enthielten Informationen über die inneren organisatorischen Verhältnisse und die quantitative und qualitative Entwicklung der Musikbibliothek Peters,

über ihre Nutzerzahlen und deren soziale Zusammensetzung, v. a. auch einen Bericht über die Neuerwerbungen in den verschiedenen theoretischen und praktischen Gebieten der Sammeltätigkeit des Instituts sowie über die öffentliche Stellung der Bibliothek, ihre Beteiligung an Ausstellungen und pädagogischen Veranstaltungen. Der Jahresbericht war außer mit dem Namen des insgesamt dreimal wechselnden Bibliotheksleiters (von Emil Vogel, Rudolf Schwartz und Kurt Taut bis zu Eugen Schmitz) stets als Erstes mit dem Sigel „C. F. Peters“ unterzeichnet, dem Namen des bereits 1827 verstorbenen Gründers und Namensträgers des Verlags Peters. Das kann nur bedeuten, dass diese Unterschrift dem aktuellen Verlagsinhaber der Edition Peters als Inhaber und Betreiber auch der Bibliothek zuzuordnen ist. Dies waren während des Zeitraums des Erscheinens des Jahrbuchs: bis ins Jahr 1900 Max Abraham, der auch die Musikbibliothek 1893 gegründet hatte, und dessen Nachfolger Henri Hinrichsen, sowie nach der Zwangsarisierung (entschädigungslosen Enteignung und Einzug des Vermögens) des Verlags im Jahr 1938 im Zusammenhang mit der Reichsprogrom-Nacht und der darauf folgenden Flucht Hinrichsens der von der nationalsozialistischen Zwangsverwaltung eingesetzte Musikverleger Johannes Petschull, der Verlag und Bibliothek zusammen mit dem Verlagsbuchhändler Kurt Hermann „gekauft“ hatte. Ihm unterstand auch die Bibliothek und deren Jahrbuch, obwohl Abraham in seinem Testament die Bibliothek der Stadt Leipzig zugesprochen, Hinrichsen sie allerdings 1922 zurückerworben hatte, nachdem sie aus dem der Stadt gehörenden Stiftungskapital aus der Zeit Abrahams wegen des inflationären Geldverfalls nicht mehr unterhalten werden konnte. Im Jahr nach dem Wechsel im Frühjahr 1939 entfiel die Signatur „C. F. Peters“ einmal ganz, und der Jahresbericht trug nur die Unterschrift des seit 1939 amtierenden, wegen des Todes von Taut berufenen Bibliotheksleiters Schmitz.

Die das jeweilige Jahrbuch abschließende internationale Musikbibliografie war eine historisch bedeutsame Initiative des Bibliotheksgründers Abraham, sie kam einem allgemein anerkannten

Desiderat nach und erfüllte den Wunsch nach Orientierung im anwachsenden und unübersichtlich gewordenen musikalischen Schrifttum. Während des Ersten Weltkriegs wurde die Literatur der mit Deutschland verfeindeten Länder von der Statistik ausgeschlossen, teils wegen fehlender Daten durch die mangelnde Kooperation mit den ausländischen Bibliotheken und deren Angestellten, teils aus parteiischem Ausschluss und politisch motivierter Missachtung der anderen Seiten. Auch der schwammige Begriff der „Kulturnationen“, aus deren Produktion die Titel zusammengestellt wurden, führte dazu, dass missliebigen und verfeindeten Nationen der Status einer Kulturnation aberkannt wurde.

Das Verzeichnis hatte neun bis zehn Rubriken mit ab und zu geringfügig etwas anders formulierten Überschriften. Letzter Stand 1938: I: Bibliographie, Lexika und Verzeichnisse; II: Periodische Schriften; Geschichte der Musik (Allgemeine und Besondere); III: Biographien und Monographien (Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik); IV: Biographien und Monographien (Einzelne Meister); V: Allgemeine Musiklehre. Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift; VI: Besondere Musiklehre: Gesang. Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen; VII: Besondere Musiklehre: Instrumente. Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre; VIII: Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik. Rundfunk. Tanz. Tonfilm; IX: Dissertationen; X: Textbücher. Kantaten, Melodramen, Operetten, Opern, Oratorien, Pantomimen, Passionen, Singspiele.

Diese Bibliografie erschien im Frühjahr 1939 für das vergangene Jahr 1938 zum letzten Mal, da deren Zielsetzung bereits seit 1936 zentralistisch vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung (erstellt in Personalunion ebenfalls von Eugen Schmitz) übernommen und politisch kontrolliert weitergeführt worden war. Hier wurde die

Bibliografie des Musikschritftums (BMS, heute nur noch online) auch nach 1945, nach der entnazifizierten Weiterführung des Instituts und seiner späteren Eingliederung in die Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK), weiter angesiedelt und kooperiert heutzutage mit dem 1966 gegründeten Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) mit Hauptsitz in New York.

In der jährlichen Totenschau, einer alphabetischen Liste der verstorbenen Musiker mit Titel oder Funktion, Sterbedatum und Quellennachweis, gab es von 1914–18 eine Kennzeichnung der als deutsche Soldaten im Krieg Gefallenen mit dem militärischen Verdienstkreuz.

Die im mittleren Abschnitt des Jahrbuchs abgedruckten musikhistorischen Aufsätze enthielten Beiträge aus allen Gebieten der Musikforschung, sowohl systematisch-theoretischen, wie ästhetisierend-spekulativen, werkanalytischen wie auch stil- und gattungsgeschichtlichen Charakters. Sich in ihren Spezialgebieten profilieren wollende Experten wie bereits renommierte Autoren mit generalisierendem Anspruch meldeten sich zu Wort und bekamen für ihre zum Teil bahnbrechenden und richtungsweisenden Artikel eine entsprechende Plattform. Mehrfach wurde von verschiedenen Autoren (Hermann Kretzschmar zwischen 1900–10, Adolf Sandberger in den 1920er Jahren) das weite Feld der venezianischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts bearbeitet. Auch das Madrigal, die Frottole und andere vokale und instrumentale ältere Gattung der Musik in Italien wurden mehrmals und von verschiedenen Autoren behandelt. Ein großes Gewicht wurde auch auf die Enthüllung des Entwicklungsweges des deutschen Kunstliedes im Verhältnis zum Volkslied und der Entstehung eines deutschen Operntypus gelegt. Die Musik in Frankreich wurde außer solcher mit Bezug zum Mittelalter kaum besprochen, dafür gab es einen französischsprachigen Beitrag von Jules Combarieu, der sich mit dem Einfluss der deutschen Musik auf Frankreich beschäftigte. Um grundlegende Fragen des Musikverstehens bemühten sich von verschiedenen Positionen aus

VERZEICHNIS

der in allen Kulturländern im Jahre 1938
erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen¹⁾

Von

Kurt Taut

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

INHALT

I. Lexika und Verzeichnisse	110	VII. Besondere Musiklehre: Gesang. Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprech...	153
II. Periodische Schriften	113	VIII. Besondere Musiklehre: Instrumente. Instrumentenbau und Instrumentationslehre	166
III. Geschichte der Musik	117	IX. Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik. Rundfunk. Tanz. Tonfilm	169
IV. Biographien und Monographien: Gesamte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik	123	X. Dissertationen.....	177
V. Biographien und Monographien: Einzelne Meister	135	XI. Textbücher: Kantaten. Melodramen. Operetten. Opern. Oratorien. Pantomimen. Passionen. Singspiele.....	179
VI. Allgemeine Musiklehre: Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift	149		

¹⁾ Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien, Ungarn, Rumänien, Polen und Estland erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Dr. Knud Jeppesen in Kopenhagen, Dr. Gösta Morin, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Frau Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Prof. Dr. Higiní Anglés, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, Bibliotheksinspektor Lajos Koch, Leiter der Musikabteilung d. Hauptstadtlichen Bibliothek in Budapest, Dr. Włodzimierz Poźniak, Asystent Univ. Jagiell. Krakau, Prof. G. Breazu, Bukarest und Hillar Sakaria, dipl. Tonkünstler in Tallinn (Reval). Die Direktion der Library of Congress in Washington hatte die Güte, mir die für das Institut gedruckten Titel der 1938 neuerschienenen amerikanischen Musikliteratur einzusenden. Die Preise der Bücher entnahm ich dem offiziellen Anzeiger „The Publishers' Weekly“. Für die ausländischen Börsenblätter bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler in Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt. – In Klammern gesetzte Preise beziehen sich auf gebundene Exemplare.

Abb. 3: Beginn der Bibliografie im Jahrbuch 1938

und mit unterschiedlichen Methoden musikästhetisch und hermeneutisch oder phänomenologisch orientierte Autoren wie Kretzschmar, Arnold Schering, Heinrich Bessler und Hans Mersmann.

Bedeutung und historischer Standort

Im Haupt- und Mittelteil des Jahrbuchs versuchten die redigierenden Herausgeber den Aufschwung, den die Musikwissenschaft (auch als akademische Disziplin an den deutschen Universitäten) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genommen hatte, zu dokumentieren und zu stabilisieren. Dies konnte kontinuierlich von den 1890er bis in die 1930er Jahre durchgehalten werden, weil die gleichbleibend hohe Qualitätskontrolle bei zugleich stetiger konservativer und deutschnationaler Gesinnung auch des jüdischen Eigentümers Hinrichsen dies garantierten. Ähnlich wie Alfred Einstein als Schriftleiter der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* im Auftrag der Deutschen Musikgesellschaft musste auch Hinrichsen seit 1933 und vor allem nach 1938 erkennen und am eignen Leibe spüren, von welcher Art Dankbarkeit die politischen Repräsentanten der deutschen Nation und die Mehrheit ihrer wissenschaftlichen Handlanger im Bereich der Musikwissenschaft beseelt waren, als sie die Mitglieder einer jüdischen Minderheit aus den Führungspositionen ausschlossen, sie vertrieben und ermordeten.

Man kann davon sprechen, dass die Jahrbücher periodenweise stets einen hervorragenden, Maßstäbe setzenden Hauptautor hatten; alles, was damals Rang und Namen hatte, war hier versammelt; es fand eine regelrechte Stabübergabe statt: von Kretzschmar zu Hermann Abert zu Schering zu Friedrich Blume. Viele Artikel in den Jahrbüchern waren von grundlegender und richtungsweisender Bedeutung für die weitere Musikforschung im Deutschen Reich; man kann davon sprechen, dass von bestimmten Artikeln entscheidende, prägende Begriffe und Stichworte ausgingen, die alsbald von der ganzen Zunft übernommen und nachgesprochen wurden, so z. B. der Begriff eines musikalischen Barock, den Curt Sachs in die Waagschale

geworfen hatte (JMP19), oder das Stichwort von der „Fortspinnung“ im Sonatensatz, das Blume ausgab (JMP29). Der ganze elaborierte Begriffsapparat, mit dem die Musikgeschichte nach normativen Kategorien formiert wurde, erhielt auch in den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters vor allem in den zwanziger Jahren seine entscheidende und auch nach 1945 weiter wirksame Ausbildung, dazu standen viele der Autoren generationenübergreifend in einem abhängigen Lehrer-Schüler-Verhältnis.

Seit den Kriegsjahren 1914–18 und darüber hinaus gab es eine chauvinistische Einstellung der Herausgeber, ständig ging die Rede von der (in Wirklichkeit organisatorisch und machtpolitisch erzwungenen) deutschen Überlegenheit in der Musikwissenschaft, die z. B. sichtbar geworden wäre auf dem letzten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft (IMG) in Paris, Juni 1914, von dem allerdings kein Tagungsband mehr erschienen ist (im Jahresbericht von Schwartz in JMP14/15, S. VII). Nach 1933 kamen auch in den wissenschaftlichen Artikeln die politischen Kampfbegriffe „volklich“ oder völkisch als Bezeichnung für geografisch-ethnisch bedingte Musikphänomene auf, obwohl kaum direkte Politik in den Abhandlungen getrieben wurde. Allerdings wurden in den Jahresberichten die politischen Rahmenbedingungen, die Unterstellung der Bibliothek unter staatliche Aufsicht durch Aufnahme von NS-Vertretern in ihre Verwaltungsgremien, kommentarlos mitgeteilt. Sogar der durch das Münchner Abkommen sanktionierte Überfall Nazi-Deutschlands auf die Tschechoslowakei (der eigentliche Beginn des Zweiten Weltkriegs) und die militärische Heimholung der Sudetengebiete ins Deutsche Reich wurde im von Hinrichsen 1938 mitunterschiedenen Jahresbericht feierlich begrüßt und die Auswirkungen der vaterländischen Begeisterung wie der vorangegangenen Krise auf die fleißig und unbeirrt ihren Musikstudien nachgehenden Benutzer beschrieben.

Erst im allerletzten Artikel des letzten Jahrbuchs 1940 (*Mozart in deutscher Übertragung*) erlaubte sich Georg Schünemann denunziatorische Kennzeichnungen wie „der Jude Hermann Levi“ oder „Karl Wolfskehl [Jd]“, um die angeblich verderblichen Ein-

INHALT

Jahresbericht	5
Arnold Schering †	8
—————	
Friedrich Blume: Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes	10
Josef Müller-Blattau: Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes	40
Georg Schünemann: Wolfgang Amadeus Mozart von seiner Schwester gezeichnet	59
Georg Schünemann: Mozart in deutscher Übertragung	62
Eugen Schmitz: Die Musikbibliothek Peters als Fundort	70
Eugen Schmitz: Totenschau für das Jahr 1940	77

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten.

Abb. 4: Inhaltsverzeichnis des letzten Jahrbuchs (1940)

flüsse jüdischer Autoren auf die deutschen Übersetzungen der italienischen Operntexte Mozarts von Da Ponte zu suggerieren. Schünemann hatte den nationalsozialistisch orientierten Auftrag, beim nun nicht nur nationalsozialistisch kontrollierten, sondern auch in solchem Besitz befindlichen Verlag Peters eine neue, „arische“ Übersetzung der Da-Ponte-Texte zu bewerkstelligen. Das Groteske dieses Auftrags wie auch des ihn erklärenden Artikels war, dass hier verschwiegen werden musste, dass Mozarts Librettist Daponte ein italienischer Jude war und es eigentlich „Da Ponte [Jd]“ hätte heißen und man überhaupt von dem rassisch verdorbenen Charakter der Libretti hätte sprechen müssen.

Auch Sandbergers Kommentar im Jahr 1939 zu einem Brief Piccinis, in dem Monsieur Delaborde

erwähnt wird, der der Verfasser einer vierbändigen Essay-Sammlung über alte und moderne Musik aus dem Jahr 1780 und der Kammerherr Ludwig XV. war und seinen Tod auf der Guillotine erleiden musste, zeigt durch Sandbergers Formulierung von den „Bestien der Französischen Revolution“, dass er immer noch ein parteiischer Anhänger des Ancien régime war, dessen Despotismus er nicht tadelnswert fand und die verachtungswürdige Gewalt allein den republikanischen Revolutionären zuschrieb.

Dr. Peter Sühling (Bornheim & Berlin) indexiert für RIPM ältere deutschsprachige Musikzeitschriften. Er ist als Buchhändler tätig gewesen sowie als Musikwissenschaftler in der Forschung.

/1/ Hierbei handelt es sich um die deutsche Originalfassung einer 2023 auf der Homepage des Répertoire international de la presse musicale (RIPM) englischsprachig veröffentlichten Version dieser Einführung, siehe <https://ripm.org/?page=JournallInfo&ABB=JMP>. Die aus Platzgründen hier nicht abgedruckten Kurzbiografien der zahlreichen und bedeutenden Mitarbeiter des JMP samt Nachweisen von de-

ren Artikeln können beim Netzwerk Fachgeschichte c/o MPI für Empirische Ästhetik unter der Email-Adresse: fachgeschichte_muwi@aesthetics.mpg.de angefordert werden.

/2/ Zur Geschichte der Musikbibliothek Peters siehe: Brigitte Geyer, *Die Musikbibliothek Peters. Ein kulturhistorischer Schatz für Leipzig*, in: *BIS – Das Magazin der Bibliotheken in Sachsen* 6/3 (2013), S. 176–178.

Susanne Heiter
**Musik publizierende Frauen als
 Leitfiguren der Frauenbewegung?
 Untersuchungen an der Leipziger
 Musikverlagsdatenbank und der
 Zeitschrift *Neue Bahnen***

An der Hochschule für Musik und Theater (HMT) Leipzig und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden entsteht eine Musikverlagsdatenbank, die die Geschäftsdaten dreier Leipziger Musikverlage (Peters, Rieter-Biedermann, Hofmeister) digital zugänglich macht. Unter den bislang erfassten knapp 1.600 Personen finden sich 39 Frauen, von denen vorwiegend Lieder und Klavierstücke in oft niedrigen Auflagen, gelegentlich aber auch „erfolgreichere“ Drucke und vereinzelt größere Besetzungen verzeichnet sind. Über neun dieser „Musik publizierenden Frauen“ wird in den Neuen Bahnen, dem Vereinsorgan des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins Leipzig berichtet. In gewisser Weise werden sie damit als Interpretinnen wie als Komponistinnen Teil des Neuen Frauenbildes, das hier für die organisierte Frauenbewegung entwickelt wird.

Am 15. Oktober 2018 verlieh die Stadt Leipzig zum vierten Mal den mit 5.000 Euro dotierten Louise-Otto-Peters-Preis für besondere Leistungen zur Förderung der Gleichstellung von Frauen und Männern. Die Auszeichnung ging an die Rapperin und Feministin Sookee und damit erstmals dezidiert an eine Musikerin.^{/1/} In seiner Rede zur Preisverleihung betonte Oberbürgermeister Burkhard Jung die „Kraft der Musik“, mit der Sookee mit Texten „gegen Sexismus und Homophobie“ für „Toleranz und Vielfalt“ werbe.^{/2/} Er setzte damit eine Formulierung ein, mit der auch schon Louise Otto-Peters, die 1865 in Leipzig den Allgemeinen Deutschen Frauenverein (ADF) mitgegründet hatte, der Musik eine Funktion für ihre Sache zugeschrieben hatte, wenn sie von der „Kraft dieser gemeinschaftlichen Gesänge“ sprach, mit der die Vereinsbildung zu aktivistischen Zwecken befördert werden könne.^{/3/}

Leipzig, so wird an dieser Parallele deutlich, war und ist nicht nur „Buchstadt, Verlagsstadt und Musikstadt“ sondern auch Zentrum der Frauenbewegung seit dem 19. Jahrhundert.^{/4/} Dass das Verlagswesen „komponierenden Frauen“ nicht allzu zugänglich und der Schritt in die Öffentlichkeit über die Drucklegung ihrer Kompositionen kein leichter und nicht immer ein gern gesehener war, ist bekannt: Als „komponierende Frauen“ bezeichnet Melanie Unseld gerade jene, denen im 19. Jahrhundert die „unabdingbaren Voraussetzungen eines (möglichst erfolgreichen) professionellen Daseins“ fehlten, die das Berufsbild „Komponistin“ impliziert – und dazu zählt der Zugang zum Publikationswesen.^{/5/} Mit der Annahme, dass die Publikation eigener Kompositionen ein Schritt in die Professionalisierung und Kommerzialisierung und (möglicherweise auch) in die finanzielle Eigenständigkeit war, stellt sich nun die Frage, ob „Musik publizierende Frauen“ – um die Begrifflichkeit weiter zu differenzieren – Leitfiguren für die Frauenbewegung gewesen sein könnten.

Zur Annäherung an diese Frage möchte ich hier in einem ersten Schritt in der Musikverlagsdatenbank (mvdb) des Leipziger Projekts „Geschmacksbildung und Verlagspolitik. Repertoireentwicklung und Kanonisierung im Spiegel der Absatzentwicklung Leipziger Musikverlage (ca. 1830–1930)“ gezielt nach Frauen suchen und ihren Anteil darin näher umschreiben. Die Datenbank stellt die Geschäftsdaten der Verlage Rieter-Biedermann, Hofmeister und Peters systematisiert und digital durchsuchbar zur Verfügung.^{/6/} Erste Auswertungen wurden bei der Konferenz „Geschäftsdaten als Quelle für die Musikwissenschaft. Repertoire- und Verlagsforschung mit der Musikverlagsdatenbank (mvdb)“ an der HMT Leipzig im März 2023 diskutiert.^{/7/} In einem zweiten Schritt untersuche ich die Berichterstattung über diese Frauen im Vereinsorgan des ADF, den *Neuen Bahnen*, um herauszuarbeiten, wie diese Musikerinnen von den Akteurinnen der Frauenbewegung gesehen bzw. dargestellt wurden und welchen Stellenwert sie für deren Anliegen hatten.

In beiden Datenreservoirs ist die hiesige Untersuchung als Probebohrung zu verstehen: Einerseits ist die Datenerfassung in der mvdb noch nicht

vollständig/8/, und mit Peters, Rieter-Biedermann und Hofmeister sind lediglich die Daten dreier von zahlreichen im 19. Jahrhundert in Leipzig ansässigen Musikverlagen überhaupt zugänglich. Die *Neuen Bahnen* liegen großteils digitalisiert vor und sind digital durchsuchbar; allerdings ist diese Volltextsuche nur eingeschränkt zuverlässig./9/ Die Untersuchung zeigt aber das Potenzial der beiden Datenreservoirs, macht „Musik publizierende Frauen“ in der mvdb sichtbar und in Zahlen benennbar und eröffnet einen Eindruck von deren Abbildung im Umfeld der Frauenbewegung.

Frauen in der Leipziger Musikverlagsdatenbank

Nach derzeitigem Stand sind in der Musikverlagsdatenbank 1.579 Personen erfasst, darunter findet sich eine übersichtliche Gruppe von 39 Frauen. Filtern lassen sich diese über die Geschlechtszuordnung in den Personendaten der Gemeinsamen Normdatei der Deutschen Nationalbibliothek (GND), die in die mvdb aufgenommen wurden. Diese Zahl könnte durch eine manuelle Durchsicht noch erhöht werden, da die Normdaten nicht immer Angaben zum Geschlecht enthalten./10/ In dieser Gruppe finden sich heute sehr bekannte und bereits gut beforschte Persönlichkeiten wie Clara Schumann, Fanny Hensel und Ethel Smyth, aber auch weniger bis sehr wenig bekannte, d. h. nicht in einschlägigen Lexika erfasste Namen.

Von diesen 39 Komponistinnen sind in der Musikverlagsdatenbank 117 Verlagsartikel erfasst. Gut die Hälfte davon enthält Werke/11/ für Klavier solo, knapp ein Viertel für Klavier und Singstimme. Daneben finden sich verschiedene kammermusikalische und vereinzelt „größere“ Besetzungen: ein Orchester- und ein Chorwerk von Leopoldine Blahetka und ein *Gebet* für gemischten Chor von Anna Gross sowie zwei Klavierkonzerte mit Orchester (Clara Schumann, Blahetka). Die Ausgaben erschienen größtenteils bei Hofmeister (103), einige auch bei Rieter-Biedermann (17); eine auffällige Korrelation mit den Besetzungen ergibt sich dabei nicht. In der Edition Peters sind insgesamt Werke von lediglich fünf Frauen verzeichnet./12/

Die Gesamtzahlen der Drucke bewegen sich meist im niedrigeren dreistelligen Bereich; einige Verlagsartikel stechen darunter mit vierstelligen Druckzahlen hervor. Das korreliert mit der Anzahl an Auflagen: Während etwa die Hälfte der Verlagsartikel lediglich einmal aufgelegt, einige ein- bis zweimal nachgedruckt wurden, entstehen höhere Druckzahlen vor allem durch vielfache Wiederauflage. Dabei handelt es sich vorwiegend um begleitete Lieder, etwa die Sammlungen der Chanson-Sängerinnen Marya Delvard und Käthe Hyan, die in den 1910er Jahren erschienen. Die höchste Druckstärke unter den erfassten Werken erreichte mit 5.770 Drucken in dreizehn Auflagen, darunter zwei Einzelaufgaben mit je 1.000 Drucken, *Das Schreiberlein zu Osnabrück* (Hyan). Ähnlich hoch wurde eine Liedersammlung Felix Mendelssohn Bartholdys mit einem Beitrag Fanny Hensels aufgelegt (insgesamt 5.450 Drucke in ebenfalls dreizehn Auflagen). Vergleichsweise hoch aufgelegt wurde auch das *Lithorama No. 1: Rataplan* der Opernsängerin Maria Malibran für Singstimme und Klavier (1.075 Drucke in 18 Auflagen). Unter den Instrumentalstücken erreichte Tekla Bądarzewska-Baranowskas Klavierstück *Modlitwa dziewicy* eine Gesamtauflage von knapp 4.000 Drucken in der Höchstzahl von 32 Auflagen – regelmäßig über einen Zeitraum von 1864–1914. In hohen Auflagen erschienen auch Clara Schumanns *Kadenzen zu Beethoven's Klavier-Konzerten* (ca. 2.000 Drucke). Für einen Großteil der Werke aber liegen die Auflagenstärken eher niedrig – 80 % der Einzelaufgaben liegen unter 200, oft auch bei 25, 50 oder 100. Sie bewegen sich damit durchaus innerhalb der auch für die gesamte Datenbank zu beobachtenden Größen, bei der dreistellige Druckmengen pro Einzelaufgabe üblich sind. Die Ausgaben mit über 1.000 Drucken – und auch davon finden sich ja einige – können hier schon als recht erfolgreich gelten, mehrfache Auflagen als durchaus profitabel./13/ An die Spitzenwerte der Auflagen reichen sie allerdings nicht heran./14/

Zusammenfassend gesagt, weist die Datenbank einen sehr geringen Anteil an Komponistinnen auf, die dann aber in ähnlichen Größenordnungen verlegt wurden wie die Komponisten. Der besondere

Erfolg einiger Drucke liegt aufgrund der Genres (Delvard, Hyan), des Publikationskontextes (Hensel) bzw. der Bekanntheit der Verfasserin als Interpretin (Malibran, Schumann) – meist – nahe./15/ Dass bei der Edition Peters nur ganz vereinzelt Komponistinnen mit eigenständigen Werken verzeichnet sind und vielmehr bei den kleineren Verlagen – und hier deutlich häufiger bei Hofmeister – Publikationsmöglichkeiten offenstanden, ist ein auffälliger Befund, der sich mit der Beobachtung deckt, dass diese beiden Verlage tendenziell eher Komponisten der „hinteren Reihen“ publizierten, während Peters tendenziell eher bekanntere Namen aufnahm./16/ Eine Rolle könnte das zeitliche Fenster der Drucktätigkeit von Peters (erfasst ab 1875) spielen; letztlich müssen die Gründe für die Verlagswahl im Einzelfall noch untersucht werden.

Für viele der in der mvdb verzeichneten Frauen war Leipzig wohl „nur“ der Publikationsort ihrer Werke, sodass ein persönlicher Kontakt zum Netzwerk der Frauenbewegung eher nicht vermutet werden kann. Einige kamen auf Reisen dorthin, wie Fanny Hensel und Leopoldine Blahetka. Elisabeth von Herzogenburg, Lina Ramann, Clara Schumann und Ethel Smyth lebten zumindest zeitweise in dieser Stadt. Inwiefern sie dennoch von Figuren der Frauenbewegung wahrgenommen wurden und welche Bedeutung ihnen in den *Neuen Bahnen* zugemessen wurde, zeigt die anschließende Untersuchung.

Berichterstattung in den *Neuen Bahnen*

Das Vereinsorgan des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins *Neue Bahnen* wurde von Louise Otto-Peters und Jenny Heynrichs im Januar 1866 gegründet, um „unsere Ansichten über die Stellung der Frauen, über ihre Rechte und Pflichten entwickeln zu können“, so kündigten es die Herausgeberinnen programmatisch in den Eröffnungsworten „An die Leserinnen“ der ersten Ausgabe an./17/ Es ging also – wenigstens dem Anspruch nach – um nichts geringeres als darum, jenes neue Bild „der Frau“ zu konturieren, das für die Bewegung zum Leitbild gemacht werden sollte. Dass in diesem

Bild auch die Musik bzw. musikalisches Handeln eine Rolle spielte, zeigt sich zwar nicht in diesen Eröffnungsworten, aber in der Berichterstattung: Insbesondere die Rubrik „Blicke in die Runde“ war regelmäßig auch auf das Musikleben gerichtet. Im Fokus standen dabei einerseits die sogenannten „Abendunterhaltungen“ der Frauenbildungsvereine, in denen zumeist junge Frauen oder Mädchen (Schülerinnen), gelegentlich aber auch erfahrenere Sängerinnen geläufiges kammermusikalisches Repertoire vortrugen./18/ Andererseits wurde von den öffentlichen Bühnen erzählt, und gelegentlich, wenn auch selten, wurde in gezielten Artikeln zu musikbezogenen Themen Stellung bezogen./19/

An dieser Stelle wird es interessant zu fragen, inwieweit (mehr oder weniger) professionelle Musikerinnen (und Musiker) mit der Frauenbewegung und deren Anliegen verbunden waren. Leipzig scheint dafür ein geeigneter Untersuchungsort zu sein, indem es sowohl ein Zentrum der organisierten Frauenbewegung als auch eine lebendige Musikstadt war, die überdies mit dem 1843 gegründeten Konservatorium eine Bildungsstätte bot, die seit ihrer Entstehung auch für Frauen zugänglich war. Die aus heutiger Sicht prominentesten Musikerinnen der Leipziger Szene – Clara Schumann etwa oder Henriette Voigt – sind nur lose mit dem ADF in Verbindung zu bringen: Zwar kannte Louise Otto-Peters Clara Schumann von Konzertaufführungen, eine persönliche Begegnung ist aber nicht belegt. Selbst Ethel Smyth, die ab 1877 in Leipzig studiert hatte, scheint mit dem ADF nicht in direktem Kontakt gestanden zu haben. Mit dem *March of the Women* war vielmehr eine „Hymne“ der britischen Suffragettenbewegung entstanden, der sie sich später (ab 1910) aktiv anschloss./20/

Louise Otto-Peters selbst hingegen war neben ihren literarischen und politisch-programmatischen Schriften auch als Musikkritikerin tätig. Darüber hinaus war sie begeisterte Konzertbesucherin und dem Musikleben der Stadt verbunden./21/ Franz Brendel etwa kannte sie aus Dresden, unter anderem im Zusammenhang mit Plänen für die Gründung einer „Damenakademie“, an der mitzuwirken Otto-Peters gebeten wurde./22/ mit seiner Frau, der Pianistin Elisabeth Brendel, verband

sie eine lebenslange Freundschaft. Franz Brendel ermöglichte ihr Publikationen in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, deren Herausgeber er ab 1844 in der Nachfolge Robert Schumanns war, und oft wohnte sie bei ihren Leipzig-Besuchen bei Brendels.**/23/** Über ihn kam sie 1847 auch zur Teilnahme an der ersten Tonkünstlerversammlung in Leipzig, wo sie viele Musiker und auch Musikerinnen persönlich kennenlernte.**/24/**

Über neun der Komponistinnen, die in der mvdb verzeichnet sind, wird auch in den *Neuen Bahnen* berichtet. Diesen konkreten Erwähnungen gehe ich im Folgenden nach, um einen ersten Eindruck von dem hier gezeichneten Musikerinnenbild zu gewinnen. Im hiesigen Kontext der Verlagsforschung ist zunächst eine in den *Neuen Bahnen* erschienene Werbe-Anzeige für ein Notenheft interessant, das bei der Hof-Musikalien- und Instrumenten-Handlung P. J. Tonger in Köln als „Sammlung beliebter Lieder hervorragender Componisten“ ein Walzerlied von Emilia Methfessel enthält.**/25/** Nur ganz knapp wird der Tod der „Pianistin“ Elisabeth von Herzogenberg als einer von mehreren „in weiten Kreisen bekannten Frauen“ angezeigt**/26/** – offensichtlich stand die als „Netzwerkerin“ bezeichnete**/27/** mit dem ADF in Leipzig nicht in engerem Kontakt. Mehrere Erwähnungen in den *Neuen Bahnen* finden hingegen Clara Schumann und Lina Ramann: Letztere wird besonders als „bekannte Musikschaffstellerin, Biographin Liszts und Vorsteherin der von ihr in Nürnberg gegründeten und mit Fr. Ida Volkmann geleiteten Musikschule“ gewürdigt, wie hier in einem Bericht anlässlich ihres 25-jährigen Lehrjubiläums.**/28/** Mehrfach werden ihre Schriften in den *Neuen Bahnen* positiv rezensiert und zur Lektüre empfohlen oder sogar auszugsweise abgedruckt.**/29/** In einer ausführlicheren Biographie bezeichnet Louise Otto-Peters sie programmatisch und auf den Titel der Zeitschrift verweisend als „[a]uch eine Bahnbrecherin“**/30/**, nutzt diese Biografie aber auch für einen Exkurs über Franz und Elisabeth Brendel sowie die von Franz Brendel initiierten Tonkünstlerversammlungen 1847 und 1849, die zur Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins geführt hatten. Dass dieser Verein

hinsichtlich der Gleichstellung von Frauen als vorbildlich eingeschätzt wurde, zeigt etwa ein Bericht über die im Juli 1868 vom Allgemeinen Deutschen Musikverein veranstaltete Tonkünstlerversammlung in Altenburg:

„Die Damen erscheinen hier nicht nur als Anhängsel der Männer, noch als die nur Geduldeten, sie werden hier nicht, wie dies leider bei andern Versammlungen vorkommt, als überflüssig betrachtet und so viel möglich ignoriert, sondern sie sind hier da und anerkannt im gemeinsamen Dienst der Idee, hier der Tonkunst, in deren Interesse man sich vereinigt – sie nehmen keine höhere, aber auch keine niederere Stufe dabei ein wie die Männer und das giebt auch Allen das Gefühl jener Zusammengehörigkeit und jener harmlosen Sicherheit, die natürlich da nicht walten kann, wo die Männer in den anwesenden Frauen nur Eindringlinge, im besten Falle den ‚Schmuck des Festes‘ nicht aber sich gleichgestellte Mitglieder sehen.“**/31/**

Folgerichtig zählt der Verein auch „viele weibliche Mitglieder [...] Tonkünstlerinnen und Schriftstellerinnen“, darunter eben Lina Ramann und Louise Otto-Peters selbst, wobei an dieser Stelle anzunehmen ist, dass auch Ramann eher als Musikschaffstellerin denn als Komponistin Mitglied des Vereins war, als die sie etwa auch in den *Neuen Bahnen* viel deutlicher wahrgenommen wurde.

Auch im Bericht von einer späteren Versammlung des schließlich unter anderen durch Franz Brendel und Franz Liszt gegründeten Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar 1884 wird Lina Ramann neben anderen erwähnt:

„Frau Viardot-Garcia, die berühmte Sängerin und Schulbegründerin, Fr. L. Ramann, die ausgezeichnete Biographin Liszt's, Frau Jaëll-Trautmann, die Pianistin und Componistin, Wittwe des verstorbenen Künstlers, Alfred Jaëll, Gräfin Szyka-Zamoycka, eine russische Componistin, die Damen Stahr, Töchter des Adolf Stahr, Mad. Montigny, und Mad. Charles Tardieu, Gattin des Redacteurs der *l'Indépendance* [sic] de la Belge, und viele andere bekannte und ausgezeichnete Namen der Künstler-Frauenwelt bildeten die Umrahmung, in der Franz Liszt während des Festes zu erscheinen pflegte.“**/32/**

Mit Marie Jaëll ist hier eine weitere der in der mvdb verzeichneten Frauen genannt, die bei dieser Versammlung darüber hinaus offenbar spontan eine eigene Komposition unter der Leitung von Camille Saint-Saëns zur Aufführung gebracht hatte./33/ Ihre zahlreichen auch größeren Klavierwerke – die ihr wohl 1887 die Aufnahme in die Pariser Société des Compositeurs als eine der ersten Frauen ermöglicht hatten/34/ – wurden wohl nicht bei den hier untersuchten Verlagen gedruckt, wo lediglich zwei Klavierstücke in kleineren Auflagen verzeichnet sind.

„[D]ie Malibran“ wird – lange nach ihrem Tod 1836 – in den *Neuen Bahnen* als bekannte Sängerin eher beiläufig und in einem Satz mit Wilhelmine Schröder-Devrient, der vermutlich noch viel bekannteren Sängerin, oder mit ihrer Schwester Pauline Viardot, hier ebenfalls als Sängerin, genannt./35/ Ähnlich wird von Clara Schumann selten direkt berichtet, wie etwa im Rahmen einer Besprechung von Lina Ramanns Liszt-Biographie, in der Otto-Peters ein Doppelkonzert von Liszt und Schumann erwähnt./36/ Auch sie wird mehrmals beispielhaft für eine erfolgreiche Pianistin bzw. Musikerin genannt: „eine ‚Clara Schumann‘, eine ‚Schröder-Devrient‘“, die „ausübenden Künstlerinnen“, die sich „furchtlos neben die [männlichen] Heroen ihrer Kunst stellen“ dürften./37/

Aus Anlass runder Jubiläen wird sie denn auch als „die berühmteste Pianistin ihrer Zeit“ gewürdigt;/38/ Lina Morgenstern nimmt sie als solche Figur in ihre „Zeit- und Charaktergemälde“ in *Die Frauen des 19. Jahrhunderts* auf, wie aus einer Besprechung des Buches in den *Neuen Bahnen* hervorgeht/39/, und im Nachruf wird sie in erster Linie als „die größte Clavierspielerin unseres Jahrhunderts“ geehrt, die insbesondere sowohl die „Klassiker“ („Beethoven“), als auch „die Romantiker Schubert, Mendelssohn, Chopin und vor allen Robert [Schumann]“ zu vermitteln gewusst habe. Erwähnt werden auch ihre Rollen als Lehrerin, als Mutter, und als jene, die (als Interpretin) zur Verbreitung des Ruhms etwa von Johannes Brahms beigetragen hat./40/

Interessanterweise werden Schumann und die anderen in der mvdb verzeichneten Musikerinnen

in den *Neuen Bahnen* also zunächst vorwiegend als ausübende Künstlerinnen, als Pianistinnen und Sängerinnen gewürdigt, und nicht als Komponistinnen, die sie ja auch waren, wie (nicht nur, aber auch) die mvdb zeigt. Im Gegenteil: Die Nennung Clara Schumanns als Pianistin wird unmittelbar der Frage gegenübergestellt: „Warum componieren überhaupt Frauen so wenig?“ – und zwar anlässlich eines Hinweises auf eine Neuerscheinung, Kompositionen von Minna Brinkmann, die der Redaktion von der Dresdner Verlagshandlung A. Brauer zugesandt worden war. Die Komponistin, so stellte die Verfasserin des Berichts fest, sei bereits Mitglied des ADF./41/

Erst im Nachruf auf Clara Schumann werden auch ihre Kompositionen erwähnt, die am Frauentag wenige Jahre zuvor aufgeführt worden waren./42/ Der Bericht über diesen „öffentlichen Frauentag zu Frankfurt a. M.“ Anfang Oktober 1895 ist insofern bemerkenswert, als er – nach bisherigem Kenntnisstand – einen der wenigen Nachweise für ein Konzert im Umfeld der organisierten Frauenbewegung darstellt, in dem dezidiert ausschließlich Kompositionen von Frauen aufgeführt wurden. Die abschließenden Feierlichkeiten am 3.10.1895 mit Festmahl und Unterhaltungsprogramm, die „frohen Feste“, die „nach der ernsten Arbeit der letzten Tage [...] folgen durften“, wurden diesem Bericht zufolge von einem Konzert eröffnet, „dessen Programm in sinniger Anordnung ausschließlich Kompositionen enthielt, die von deutschen Frauen geschaffen worden waren“/43/ und das somit keineswegs nur der Unterhaltung diene, sondern offensichtlich auch einen politischen Anspruch verfolgte. Die Programmangaben sind hier allerdings zu ungenau, um Rückschlüsse auf die Ausgaben zu ziehen und umfassen unter anderem Lieder von Fanny Hensel und Louise Reichardt, Klavierstücke und Lieder von Clara Schumann sowie „eine Scene aus dem ersten Akt der Oper ‚Hjarne‘“ von Ingeborg von Bronsart.

Letztere und Louise Adolpha Le Beau wurden bereits früher als „Zwei Componistinnen“ genannt, deren Kompositionen in Leipzig aufgeführt wurden und die „nicht nur für Gesang oder Pianoforte, was man ja häufig findet, sondern für Orchester

componiren". Die Kritik, so die Rezensentin, lobe „ihr feines Formgefühl, verbunden mit einer gestaltenden Kraft, die man einer Dame kaum zugetraut hätte"./44/ LeBeau, die „sich selbst primär als professionelle Komponistin" begriff/45/ und die auch bei anderen Gelegenheiten in den *Neuen Bahnen* als Komponistin wahrgenommen wurde/46/, nennt Otto-Peters auch in ihrem programmatischen Artikel *Eine deutsche Componistin* als Beispiel gegen die geläufige Ansicht, dass die Frau zwar in der „Ausübung" der Musik „dem Manne ganz gleich zu stellen sei", sie aber „in der Musik kein schöpferisches Talent besitze."/47/ Otto-Peters reagierte hier offensichtlich auf den im vorangegangenen Jahr erschienen fünften Band der *Musikalischen Studienköpfe* von Marie Lipsius (alias La Mara), die selbst ja in ihrem Vorwort dieses Vorurteil reproduziert. In der ersten Rezension des Bandes in den *Neuen Bahnen* im Juni 1883 wird gerade dieser Auszug nachgedruckt und bleibt vorerst unwidersprochen;/48/ in dem ein Jahr später erschienenen Aufsatz über „[z]wei Componistinnen" scheint Otto-Peters – die als Autorin der Rezension zwar nicht ausgewiesen, aber durchaus wahrscheinlich ist – diese Replik aber „nachzuholen". Auch Le Beau selbst aber, obwohl sie sich als Komponistin versteht, schreibt in einem Berufsratgeber *Aus der Töcherschule in's Leben* – der in den *Neuen Bahnen* kurz rezensiert wird/49/ – ausschließlich von der „ausübenden (reproduzierenden) Kunst" als derjenigen, bei welcher „eine praktische Verwertung des Erlernten bald vor auszusehen ist" und beschreibt Ausbildung und Berufsmöglichkeiten für Gesang, Klavier, Harfe, Orgel, Streichinstrumenten. Während von Blasinstrumenten abgeraten wird, kommt die schaffende Kunst hier gar nicht erst vor./50/

Fazit

Verallgemeinernde Schlussfolgerungen können an dieser Stelle aufgrund der Vorläufigkeit der Daten und der Auswertungen nur mit Vorsicht gezogen werden. Auffällig ist zunächst die äußerst geringe Gesamtzahl an Komponistinnen, die überhaupt in

der mvdb erfasst sind. Mit aller Deutlichkeit und auch in Zahlen benennbar zeigt dies, wie gering der Stellenwert der „Musik publizierenden Frau" im untersuchten Zeitraum ist. Das spiegelt sich auch in den Auflagenhöhen wider, die in den allermeisten Fällen durchwegs niedrig sind. Vereinzelt finden sich aber auch unter den Komponistinnen „erfolgreichere" höhere Druckzahlen in mehrfachen Wiederauflagen. Dass größtenteils für die Besetzungen Klavier und/oder Gesang komponiert wurde, bestätigt sich auch in den Zahlen der mvdb.

Der Blick mit der mvdb auf die *Neuen Bahnen* weist auf Musikerinnen, die – zumindest auch – als komponierende und Musik publizierende Frauen aufgetreten sind. Die Erwähnungen der Frauen in den *Neuen Bahnen* erfolgten dabei chronologisch jeweils später als ihre ersten Veröffentlichungen bei den Leipziger Verlagen. Als erfolgreiche Musikerinnen – das zeigt dieser Zusammenhang ebenso wie die Erwähnungen als Interpretinnen und die Beiträge zum Komponieren „der Frau" – wurden sie in der Vereinszeitschrift also durchaus gezeigt, um das neue Frauenbild auszugestalten. Die Wahrnehmung als Komponistinnen stand dabei, wie es scheint, zunächst nicht im Vordergrund. Nach und nach aber wurde das Bild auch einer schöpferisch tätigen Musikerin konturiert und in das Leitbild der Frauenbewegung mit eingemeindet./51/ Insbesondere in den Tonkünstlerversammlungen bzw. im Allgemeinen Deutschen Musikverein scheint Louise Otto-Peters eine vorbildhafte Konstellation für einen neuen Gesellschaftsentwurf zu sehen, der Frauen eine gleichberechtigte Stellung ermöglicht. Dass Musikerinnen – insbesondere Komponistinnen – in direktem Kontakt mit dem ADF standen und aktiv für dessen Anliegen eintraten, geht aus der vorliegenden Untersuchung nicht hervor, ebensowenig, ob die Musik publizierenden Frauen von der Berichterstattung in den *Neuen Bahnen* profitierten. Berichte finden sich eher über Buch- als über Notenpublikationen sowie über die Auftritte von Interpretinnen innerhalb der Veranstaltungen des Vereins und auf den öffentlichen Bühnen. Die *Neuen Bahnen* waren damit zumindest teilweise auch ein frühes Forum, das auf musikalische Aktivitäten von Frauen explizit auf-

merksam machte. Als Vereinsorgan bleibt aber zu vermuten, dass ihre Reichweite nicht wesentlich über die ohnehin an Frauenfragen interessierten Vereinsmitglieder hinausging.

Wie nun im einzelnen Notendrucke zustande kamen, wie Entscheidungen für den einen oder anderen Verlag getroffen wurden, wer etwa posthume Drucke verantwortete, wie diese Drucke finanziert wurden und ob das für die Frauen mit Kosten verbunden oder doch lukrativ war, sind Fragen, die über detaillierte Studien von Kontextquellen noch zu klären sind. Ebenso bedingt die Einschränkung auf die drei bislang erfassten Leipziger Verlage, dass hier lediglich ein kleiner Ausschnitt „Musik publizierender Frauen“ erfasst wurde, der vor allem

zeigt, welche Fragen in diesem Zusammenhang aufgeworfen werden, die auf breiterer Quellenbasis noch zu verfolgen sind. Musikerinnen stellten aber, das zeigt diese Untersuchung, sowohl als Interpretinnen als auch als Komponistinnen Leitfiguren dar, die jene „Neuen Bahnen“ betreten, die Louise Otto-Peters und ihre Mitstreiterinnen sich für die neuen Zeiten wünschten.

Dr. Susanne Heiter ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik Nürnberg und forscht u. a. zur Frauenbewegung im 19. Jahrhundert, zu musikwissenschaftlichen Human-Animal-Studies und zu zeitgenössischer Musik.

/1/ www.leipzig.de/jugend-familie-und-soziales/frauen/louise-otto-peters-preis/preisverleihung-louise-otto-peters-preis-2018 (Abruf am 20. Juli 2023).

/2/ A.a.O.: Louise-Otto-Peters-Preisverleihung. Rede des Oberbürgermeisters der Stadt Leipzig, Burkhard Jung, bei der Verleihung des Louise-Otto-Peters-Preises am 15.10.2018 (Abruf am 20. Juli 2023).

/3/ Louise Otto: *Die Kunst und unsere Zeit*, Großenhain 1852, S. 30.

/4/ Thomas Keiderling: Leipzig – Buchstadt, Verlagsstadt, Musikstadt?, in: *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*, hrsg. von Stefan Keym und Peter Schmitz, Hildesheim u. a. 2016, S. 13–22.

/5/ Melanie Unsel: Das 19. Jahrhundert, in: Lexikon *Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und ders., Kassel u. a. 2010, S. 87–97, Zitat S. 91.

/6/ <https://musikverlage.slub-dresden.de/> (Abruf am 20. Juli 2023). Erfasst werden sollen Quellenbestände von Peters im Zeitraum 1875–1944, von Rieter-Biedermann 1856–1919 und von Hofmeister 1809–1954. Vgl. Maximilian Rosenthal (unter Mitarbeit des Projektteams): *Datenbankrichtlinien – working draft* (Stand 1. September 2021), online verfügbar unter: https://musikverlage.slub-dresden.de/fileadmin/user_upload/Datenbankrichtlinien_official.pdf (Abruf am 20. Juli 2023), S. 6 f.

/7/ Auch der vorliegende Text entstammt diesem Kontext und erscheint in erweiterter Fassung im Tagungsband *Geschäftsdaten als Quelle für die Musikwissenschaft* [Arbeitstitel], hrsg. von Maximilian Rosenthal, Leipzig 2023 (Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig. Schriften online: Musikwissenschaft 12), Druck in Vorbereitung. Ich danke Maximilian Rosenthal und Matthias Richter sehr herz-

lich für geduldige Assistenz bei der Datenbank-Abfrage sowie für Auskünfte zu Kontextinformationen, die die gesamte Datenbank betreffen.

/8/ Stand Juli 2023 sind die Geschäftsbücher von Rieter-Biedermann vollständig, von Hofmeister nahezu vollständig und von der Edition Peters gut zur Hälfte erfasst.

/9/ Genutzt wurde hier die Volltextsuche der Gerritsen-Collection, die bspw. über ProQuest zugänglich ist. Erfasst sind hier mit einigen Lücken die Jahrgänge 1866–1899. Die Volltextsuche verursacht bei einigen Namen (z. B. Gross) zahlreiche Fehltreffer, die hier nicht im Einzelnen untersucht wurden; umgekehrt kann nicht von einer Vollständigkeit der Suchergebnisse ausgegangen werden, da die automatische Texterkennung der Fakturschrift fehlerbehaftet ist.

/10/ Der Unterschied dürfte aber zumindest quantitativ nicht wesentlich sein: Eine Abfrage vom 11.10.2022 ergab in einer Liste von 1.311 Personen 131 ohne Angabe zum Geschlecht, unter denen nach erster Durchsicht eine weitere Frau identifiziert wurde (Fortunata Marinoni).

/11/ Oft handelt es sich bei den Verlagsartikeln um Sammlungen mehrerer Lieder oder Klavierstücke.

/12/ Diese Zahl berücksichtigt auch die noch nicht in der Datenbank erfassten Komponistinnen.

/13/ Ähnliche Größenordnungen beobachtet auch Maik Köster bei der Untersuchung von Streichquartetten, gerade auch von weniger bekannten Komponisten, s. dazu seinen Beitrag im kommenden Tagungsband *Geschäftsdaten als Quelle für die Musikwissenschaft* (wie Anmerkung 7).

/14/ Die druckstärksten Gesamtauflagen liegen bei Rieter-Biedermann und Hofmeister bei ca. 70.000, die höchsten Einzelaufgaben bei 10.200 bzw. 5.570.

/15/ Lediglich der Erfolg von Bądarzewska-Baranowskas Klavierstück erschließt sich nicht unmittelbar.

- /16/ Vgl. den Beitrag von Linus Hartmann-Enke im kommenden Tagungsband *Geschäftsdaten als Quelle für die Musikwissenschaft* (wie Anmerkung 7).
- /17/ Louise Otto und Jenny Heynrichs: An die Leserinnen, in: *Neue Bahnen* 1/1 (1865), S. 1.
- /18/ Soweit die Ergebnisse einer vorbereitenden, stichprobenartigen Auswertung, vgl. Susanne Heiter: Interpretinnen als Heldenmacherinnen. Repertoirestudien im Umfeld des Leipziger Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, in: *Die Tonkunst*, in Vorbereitung (erscheint April 2024).
- /19/ Einen Überblick geben Renate Kovács und Heide Steer: Fundstücke über Musikerinnen aus der Zeitschrift ‚Neue Bahnen‘ 1866 – 1898, in: *Kunst und KünstlerInnen im Umfeld von Louise Otto-Peters. Berichte vom 20. Louise-Otto-Peters-Tag 2012*, hrsg. von Johanna Ludwig, Gerlinde Kämmerer und Susanne Schötzy (= LOUISEum 33), Leipzig 2013, S. 68–77.
- /20/ Vgl. Marleen Hoffmann: *Ethel Smyths March of the Women*, in: *copy&paste – meins, deins, unsers im Gespräch. Symposiumsband zum 23. internationalen studentischen Symposium des DVSM e.V. von 9. bis 12. Oktober 2009 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien*, hrsg. von Steffen Rother, Sabine Töffel & Jonas Pohl, Aachen 2011, S. 73–92, Zitat S. 73.
- /21/ 1860 ehelichte sie den Schriftsteller August Peters, der mit dem gleichnamigen Verlagshaus nicht in Zusammenhang steht.
- /22/ Vgl. Johanna Ludwig: *Eigner Wille und eigne Kraft. Der Lebensweg von Louise Otto-Peters bis zur Gründung des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins 1865. Nach Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Leipzig 2014, S. 76 f.
- /23/ Ebd., S. 222 f.
- /24/ Ebd., S. 152 f.
- /25/ Anzeigen, in: *Neue Bahnen* 21/18 (1886), S. 144.
- /26/ Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 28/3 (1893), S. 20–22, hier S. 20.
- /27/ Vgl. Antje Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenburg. Salon – Mäzenatentum – Musikförderung*, Kenzingen 2009 (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, 7).
- /28/ Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 18/10 (1883), S. 75–77, hier S. 75.
- /29/ L[ina] Ramann: Der gemeinschaftliche Unterricht als Basis der musikalischen Erziehung, in: *Neue Bahnen* 4/4 (1869), S. 27–29 sowie 4/5, S. 34–36 und 4/6, S. 42–44.
- /30/ Louise Otto: Lina Ramann. Auch eine Bahnbrecherin, in: *Neue Bahnen* 19/10 (1884), S. 74–76.
- /31/ N. N.: Altenburg, in: *Neue Bahnen* 3/18 (1868), S. 142 f., hier S. 143.
- /32/ J. L.: Weimar, in: *Neue Bahnen* 19/15 (1884), S. 117–119, hier S. 119.
- /33/ J. L.: Weimar, in: *Neue Bahnen* 19/12 (1884), S. 94–95, hier S. 95.
- /34/ Vgl.: Jannis Wichmann: Jaëll, Marie Marie-Christine geb. Trautmann, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. vom Sophie-Drinker-Institut Bremen, online veröffentlicht 2012, <https://www.sophie-drinker-institut.de/jaell-marie> (Abruf am 20. Juli 2023).
- /35/ Vgl. L[ouise] O[tto-Peters]: Felicitas von Vestvali (Schluß), in: *Neue Bahnen* 3/21 (1868), S. 161–163, hier S. 161 sowie: Weibliche Charakterbildung, in: *Neue Bahnen* 9/2 (1874), S. 9–11, hier S. 11.
- /36/ L[ouise] O[tto-Peters]: Bücherschau, in: *Neue Bahnen* 23/9 (1888), S. 70–71, hier S. 71.
- /37/ N. N.: Aus der Musikwelt, in: *Neue Bahnen* 9/7 (1874), S. 49 f. Hervorhebung im Original gesperrt.
- /38/ Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 24/23 (1889), S. 184; ähnlich: Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 23/23 (1888), S. 179–180, hier S. 179.
- /39/ Bücherschau, in: *Neue Bahnen* 25/12 (1890), S. 95.
- /40/ Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 31/11 (1896), S. 97–98, hier S. 98. Fälschlich wird hier „Robert Schubert“ geschrieben.
- /41/ N. N.: Aus der Musikwelt (wie Anm. 37).
- /42/ Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 31/11 (1896), S. 97 f., hier S. 98.
- /43/ J. A.: Der öffentliche Frauentag zu Frankfurt a. M. (Fortsetzung), in: *Neue Bahnen* 30/21 (1895), S. 165–175, hier S. 173 f. Ein ähnliches Konzept wurde bei der Abschlussveranstaltung des „World’s Congress of Women“ im Mai 1893 im Rahmen der Weltausstellung in Chicago realisiert: ein Konzert, „in which women’s musical compositions were rendered by women“, vgl. World’s Congress of Women, in: *The Cyclopedic review of current history*, Bd. 3, hrsg. von Alfred Sidney Johnson, Buffalo, NY 1894, S. 301–302.
- /44/ Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 19/2 (1884), S. 12 f., Zitat S. 13. Unterstreichung im Original gesperrt.
- /45/ Annika Forkert: Luise Adolpha Le Beau, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung*, Stand vom 4. Dezember 2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000477 (Abruf am 20. Juli 2023).
- /46/ Z. B.: Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 19/9 (1884), S. 67–69, hier S. 67; Blicke in die Runde, in: *Neue Bahnen* 23/3 (1888), S. 20 f., hier S. 21.
- /47/ L[ouise] O[tto]: Eine deutsche Componistin, in: *Neue Bahnen* 19/6 (1884), S. 41–43, Zitat S. 41.
- /48/ Bücherschau, in: *Neue Bahnen* 18/12 (1883), S. 95 f.
- /49/ Bücherschau, in: *Neue Bahnen* 24/13 (1889), S. 103.
- /50/ Luise Adolpha Le Beau: Die Musik als weiblicher Beruf, in: *Aus der Töchterchule in’s Leben. Ein allseitiger Berater für Deutschlands Jungfrauen, unter Mitwirkung hervorragender Kräfte*, hrsg. von Amalie Baisch, geb. Marggraff, 5. Aufl., Stuttgart u. a. 1890, S. 363–382, hier: S. 363.
- /51/ Eine vorläufige breitere Durchsicht der *Neuen Bahnen* bestätigt diese Annahme.

Marcell Feldberg

Die Forschungsstelle für Sepulkralmusik an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf: Suchen, Sammeln und Sondieren zwischen Wissenschaft und kultureller Praxis

*Im Beitrag werden Entstehungsgeschichte, Frageinteresse und Aufgabenbereiche der 2004 am Musikwissenschaftlichen Institut der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf eingerichteten Forschungsstelle Sepulkralmusik beleuchtet. In Anlehnung an Knut Ebelings Ansatz einer „Wilden Archäologie“ erschöpft sich die archivalische Tätigkeit der Forschungsstelle nicht allein im Sammeln und Bewahren, sondern auch in der Freilegung kulturpraktischer Zusammenhänge. Neben Tagungen und Publikationen an der Schnittstelle von Wissenschaft sowie musikalischer und kultureller Praxis entstanden in Kooperation mit dem langjährigen Förderer der Forschungsstelle, dem Bundesverband Deutscher Bestatter, auch Handreichungen und Seminarangebote für Trauerredner*innen zum Thema Musik.*

Geschichte und Genese der Forschungsstelle für Sepulkralmusik

Eine chronologische Erzählung der Entstehungsgeschichte mutet zunächst einmal wenig inspirierend an. An dieser Stelle aber erscheint diese Art des Zugriffs richtig und notwendig, um den Ansatz und die Ausrichtung einer solchen Einrichtung an einer Musikhochschule zu verstehen und auch den Charakter dieser Stelle skizzieren zu können.

Hervorgegangen ist die Forschungsstelle für Sepulkralmusik, die bis März 2023 von Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch geleitet und von Dr. Marcell Feldberg (auch weiterhin) als wissenschaftlichem Mitarbeiter betreut wird, aus einem CD-Projekt, das 2002 auf Anfrage des Bundesverbandes Deutscher Bestatter an das Musikwissenschaftliche Institut der

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, vertreten durch Herrn Kalisch, erging. Ursprüngliche Vorstellung der Anfragersteller war eine CD- und Dokumentations-Edition, die Trauermusik durch die Jahrhunderte in einem chronologischen Aufriß präsentieren und textlich begleiten sollte. Zudem war auch an einen Einsatz dieses Mediums bei Bestattungsfeiern gedacht, bei denen keine live gespielte Trauermusik angeboten werden kann. Über die Trostlosigkeit einer Trauerfeier ohne Musik war man sich also sehr bewusst, ebenso ihrer hervorgehobenen, kulturellen Bedeutung.

Allerdings wurde dieser chronologische Zugriff von Herrn Kalisch in Frage gestellt. Statt einer strengen musikhistorischen oder etwa formalen Kategorisierung wurde auf seinen Vorschlag hin ein Zugriff gewählt, der verschiedene Phänomene von Sterben und Tod ins Auge fasste und dabei neben wissenschaftlichen Aspekten auch die dem Menschen zugewandten Frage der emotionalen Reflexion und Verarbeitung der Widerfahrnisse von Tod und Trauer in den Blick nehmen wollte. Diese unterschiedlichen Erfahrungshorizonte von Tod und Trauer, wie zum Beispiel „Der beklagte Tod“, „Der erlösende Tod“, „Der unbarmherzige Tod“ usw. verdeutlichen die verschiedenen emotionalen wie semantischen Erlebnisformen, denen der Mensch im Umgang mit Tod und Trauer begegnen kann. Eine solche plurivalente und multiperspektivische und vom Phänomen ausgehende Herangehensweise scheint freilich vermeintlich „klassische“ wissenschaftliche Praxen des Sammelns und Archivierens in Frage zu stellen. Der hier skizzierte Vorgehensweise stützt sich auf den kulturwissenschaftlichen Ansatz des Medientheoretikers Knut Ebeling, der dem „verbergenden“ Charakter des primär repräsentativ orientierten Archivs und Archivierens die Praxis der „Archäologie“ im Sinne von „Freilegen“ entgegenstellt. Für Ebeling steht zunächst das Phänomen, die Erscheinungsform eines kulturellen Artefakts und damit auch die Umgangsweise mit demselben im Vordergrund. Deshalb bevorzugt er aus medientheoretischer Sicht diesen archäologischen anstatt des chronologischen Zugriff.^{1/1}

Ein Team aus Herrn Kalisch, dem Kirchenmusiker und damaligem Promovenden Marcell Feldberg, dem damals noch studierenden Toningenieur Patrick Huth und dem Musikwissenschaftsstudenten Udo Kirfel begann nach der Unterzeichnung der Projektvereinbarung unverzüglich mit der Suche nach Musik. Allerdings wurde zunächst auf einen Zugriff auf die bekannten Gattungen etwa des Requiems u. ä. verzichtet. Jeder der Recherchierenden wurde vorerst in seiner jeweiligen individuellen Art des Suchens belassen. Dies mag als völlig subjektiv und wenig wissenschaftlich erachtet werden. Aber im intensiven Austausch untereinander entwickelte sich alsbald eine binnendynamische Systematik, die nicht nur unterschiedliche Phänomene musikalisch divers widerspiegelte. Vielmehr wurden auch semantische Fäden gespannt, die auf eine beziehungsreiche Verknüpfung von Tod, Trauer und Musik hinwiesen. Nach etwa einem halben Jahr wurden so erstaunlicherweise bereits über 700 Titel zusammengetragen, von der europäischen Musik des Mittelalters bis in die Avantgarde der Gegenwart. Diese erste Sammlung umfasste aber auch populäre Musik unterschiedlichster Herkunft sowie höchst aufschlussreiche Beiträge aus außereuropäischen Musikkulturen. Diese erste Erhebung zeigte, dass das Thema „Tod und Sterben“ in der Musik weitaus präsenter war und ist als vielleicht anzunehmen wäre – und dies trifft ganz besonders auf den Bereich der Pop- und Rockmusik zu!

In Anlehnung an die Überlegungen von Knut Ebeling entwickelte sich hier ein (Klang-)Archiv, das sich eben nicht nur primär als Repräsentanz verstehen lässt. Vielmehr rückte hier in dieser Art des Zusammentragens von Trauer reflektierender Musik der Aspekt der „Resonanz“ in den Mittelpunkt.

Aus diesen anfänglichen Grundüberlegungen über die in- und miteinander verflochtenen Beziehungen der Reflexion und Resonanz im Umgang mit Tod und Trauer generierte sich zunehmend eine richtungsweisende Frage, die für die Arbeit der dann eingerichteten Forschungsstelle für Sepul-

kralmusik prägend und charakteristisch werden sollte: die Frage nach der Bedeutung von kultureller Praxis der Sepulchralmusik.

Tagungen – Tätigkeiten – Wissenschaftliche und kulturelle Praxis

Nach dem erfolgreichen Abschluss und der Publikation der CD-Edition *Musica et Memoria. Trauermusik durch die Jahrhunderte* schloss sich unter dem gleichen Titel 2005 eine Tagung an, die von einer ebenfalls gleichlautenden Buchveröffentlichung begleitet wurde. Bei dieser Tagung stand neben der musikalischen wie fachlichen Präsentation der CD-Sammlung eine deutlich kultur-praktische Akzentuierung im Mittelpunkt. So wenig es bei der CD-Sammlung letztlich um eine Play-List noch um eine Repertoire-Anleitung für Bestattungsfeiern ging, so sollten von ihrem Ansatz eines Phänomen-Aufrisses Fragen zur musikalischen und kulturellen Realisation solch einer Ausrichtung entwickelt werden. Dabei ging es um ganz basale Fragen wie: „Wie und warum soll welche Musik zu einer bestimmten Verabschiedungsfeier erklingen bzw. praktiziert werden durch Gesang etc.? Welchem Bedeutungswandel ist die musikkulturelle Praxis im Prozess von der Ritualisierung zur Individualisierung von Trauer unterworfen?“

Diese Fragen wurde auch vom Bestatterverband aufgegriffen und an die Hochschule herangetragen. Seitdem wird die Aus- und Fortbildung von Bestattern und auch von Trauerredner*innen im Fach „Trauermusik“ von der Forschungsstelle getragen und von Herrn Feldberg an der Theo Remmert Akademie durchgeführt. Das Modul für die neu eingerichtete Ordnung zum „Bestattermeister“ wurde von Herrn Feldberg entwickelt und von einer Handreichung *Trauermusik – Abschied planen und gestalten* begleitet. Somit wird die verborgene Materialität eines Archivs an dieser Stelle in eine praxisorientierte Sammlung von Trauermusik transformiert, die Musik nicht nur hörbar, sondern auch erfahrbar machen möchte. Hier

konkretisiert sich ein weiterer Kerngedanke von Knut Ebelings Wilder Archäologie: bei der Sammlungstätigkeit und Archivierungsarbeit, die mit den personellen Ressourcen möglich sind, steht nicht allein das dokumentarische Sichern und Bewahren im Vordergrund, sondern eine Freilegung von kulturpraktischen Zusammenhängen und Beziehungen im Sinne „nicht nur einer Archäologie der Vergangenheit, sondern auch der Moderne und Gegenwart“², die es auch ermöglicht, kulturpraktische Perspektiven für morgen aufzuzeigen. Die hier erwähnten Aspekte finden sich dann auch in Vorträgen und Seminaren wieder, die andere Berufsgruppen der Trauerkultur in den Blick nehmen, angefangen bei Pfarrern und Theologen beider großen Kirchen in Deutschland über Fachpersonal in der Trauerbegleitung bis hin zu interessierten ehrenamtlichen Beerdigungs-Helfer*innen rund um das Thema „Tod und Abschiednehmen“.

Über die Arbeit in der Aus- und Weiterbildung von Bestatter*innen hinaus wurde die Sammlung von Trauermusik fortgesetzt, eine lexikographisch angedachte Liste von Begriffen entworfen sowie eine Bibliografie begonnen. Hier traten und treten allerdings auch Schwierigkeiten auf. Zum einen sind die Personalressourcen mit einer Arbeitskraft als Wissenschaftlicher Mitarbeiter auf Honorarbasis sehr begrenzt, zum anderen gab es beim Datentransfer wie etwa beim letzten Umzug in das neue Gebäude der Hochschule Verluste, die aber dank intensiver Recherchen aufgefangen werden konnten. Die Sammlung von Trauermusik soll in Kooperation mit der Hochschulbibliothek digitalisiert und neu eingerichtet werden.

Die hier erkennbar gewordene Verschränkung von wissenschaftlicher Arbeit mit kultureller Praxis fand noch einmal einen Höhepunkt in der 2013 veranstalteten Tagung *Vor aller Augen. Tod in öffentlicher Wahrnehmung und Begegnung*. Das Thema „Tod und Abschied“ führte dann auch zu einer interdisziplinären Begegnung aus den Bereichen Musikwissenschaft, Germanistik Soziologie, Theologie, Trauerreden, Bestattungswesen, Unfallseelsorge etc. Diese facettenreiche und breit auf-

gestellte Tagung wurde ebenfalls in einem gleich lautenden Dokumentationsband aufbereitet.

Ergebnisse der Forschungsarbeit schlugen sich auch in zwei unterschiedlichen Anthologien nieder, die vom Verfasser herausgegeben wurden: Die literarische Anthologie *Tod und Abschied. Texte zur Trauer und darüber hinaus* unterstreicht mit ihrer Auswahl literarischer und philosophischer Texte den interdisziplinären Ansatz der Arbeit der Forschungsstelle. Sie knüpft an die bereits genannte CD-Edition *Musica et memoria* an und verschränkt somit mehrere geisteswissenschaftliche wie künstlerische Positionen. Mit der Sammlung ... *der Nacht entrissen. Lieder zur Bestattung in ökumenischer Auswahl* leistete die Forschungsstelle einen Beitrag zur Unterstützung der kulturellen Praxis des Singens bei Trauerfeiern. Gleichzeitig wurde hier noch einmal so mancher Schatz des kulturellen Erbes in Erinnerung gerufen.

Einmal mehr wird deutlich, dass die Forschungsstelle ihre Arbeit des archäologischen Archivierens, Sammelns und Sondierens als eine Art von „Passagenwerk“ versteht. In der Auslotung von Übergängen zwischen Phänomenen und Artefakten geht es nicht um eine Ansammlung von Fakten und Wissen, sondern um das Freilegen von Beziehungen und Bezügen, die auf eine frühere kulturelle Praxis hinweisen und Einsichten in aktuelle Bedeutungssysteme und Handhabungen einer sich immer weiter diversifizierenden Trauerkultur geben.

Trauermusik und Migration – ein aktuelles Projekt

Nach längeren, von der Stiftung Deutsche Bestattungskultur geförderten Forschungsarbeiten bereitet die Forschungsstelle derzeit eine Publikation unter dem Titel *Gekommen um zu bleiben. Trauermusik und Migration im Gleichklang* vor, die im Fachverlag des Deutschen Bestattungsgewerbes erscheinen soll: Dazu werden in vier Beiträgen Forschungsergebnisse vorgestellt, die Aspekte von

Migration und Trauerkultur zwischen Assimilation und Abgrenzung reflektieren. In diesem Band wird deutlich werden, dass Migrationsbewegungen und kulturelle Wechselbeziehungen unsere Trauer(musik-)Kulturen mehr denn je verändern und pluralistischer werden lassen. Diese hier sichtbar gemachte Entwicklung spiegelt zum einen kulturelle Vielfalt und Reichtum wider. Zum anderen wirft sie eben auch Fragen nach dem eigenen kulturellen Selbstverständnis auf. Damit knüpft die Forschungsstelle an aktuelle gesellschaftspolitische Diskussionen an und verdeutlicht damit die Relevanz einer Einrichtung, die vielleicht ungerne als Unterabteilung eines „Orchideenfachs“ missverstanden werden könnte. Sie will aber an dieser Stelle weniger eine vordergründige Präsentation von politisch „korrekten“ Ansichten aufarbeiten, sondern anhand von einzelnen Phänomenen zeigen, wie vielfältig, differenziert und bisweilen auch vieldeutig die Trauermusikkultur im praktischen Vollzug sein kann.

In naher Zukunft ist eine Tagung zum Thema Trauermusikkultur und Migration angedacht, die an die erwähnte Publikation anknüpfen soll. Neben der Fortsetzung der Bibliografie ist auch eine Weiterarbeit an der Musiksammlung einschließlich ihrer medialen Sicherung vorgesehen. Perspektivisch wird es Aufgabe der Forschungsstelle sein, ihre weitere inhaltliche Profilierung als Vermittlerin zwischen Kunst, wissenschaftlicher und kultureller Praxis weiter zu schärfen. Dafür ist es auch unerlässlich, für die Absicherung ihrer Existenz Sorge zu tragen.

Dr. Marcell Feldberg ist Kirchenmusiker, Mitbegründer und seit 2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Forschungsstelle für Sepulkralmusik an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf.

[1] Vgl. Knut Ebeling: *Wilde Archäologien. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Berlin 2019, S. 23 ff.

[2] Ebeling, *Wilde Archäologien*, S. 65.

Ricarda Kopal Zweifelhafte Zugänge? Der Rara-Bestand der Kölner Musikwissenschaftlichen Institutsbibliothek und seine Erweiterung zwischen 1933 und 1945

Der Artikel gibt einen Einblick in Forschungsfragen sowie Ergebnisse eines durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste geförderten Provenienzforschungsprojekts am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Ziele des zweijährigen Projekts waren einerseits eine systematische Analyse des Rara-Bestands der Institutsbibliothek und die Identifikation von kritischen Zugängen zwischen 1933 und 1945. Darüber hinaus stand das damalige Personal des Instituts sowie dessen vielfältige Verflechtungen in Strukturen der Universität und des Wissenschaftsbetriebs, der Stadt, des Staates, der NSDAP und des Kulturlebens im Fokus

des Interesses. Im Rahmen des Projekts konnten neben neuen Erkenntnissen über die Provenienzen einzelner Objekte auch neue Perspektiven auf die lokalen, regionalen und überregionalen Netzwerke und Kontakte, mittels derer die Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts in der NS-Zeit aufgebaut bzw. erweitert wurde, gewonnen werden. Zugleich bieten die Projekterkenntnisse vielfache Anknüpfungspunkte für weitere Forschung.

Provenienzforschung in einer musikwissenschaftlichen Bibliothek – Ausgangslage

Die Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Köln, deren Aufbau von dem in der Gründungsphase des Instituts verantwortlichen Musikwissenschaftler Ernst Bücken bereits 1920 zumindest gedanklich in Angriff genommen wurde^[1], hat in bisherigen Betrachtungen der In-

stutts-geschichte wenig Beachtung gefunden. Dafür lassen sich unterschiedliche Gründe vermuten, die von einer mutmaßlich nicht sehr vielversprechenden Quellenlage mit Blick auf die Erforschung von Provenienzen bis zu mangelndem Interesse an der genaueren Beschäftigung mit einem „Hilfsmittel“ der musikwissenschaftlichen Forschung reichen dürften. In einem im Musikwissenschaftlichen Institut erhaltenen und sehr wahrscheinlich von dem damaligen Direktor Karl Gustav Fellerer verfassten Institutsbericht für das Wintersemester 1941/42 und das Sommersemester 1942 heißt es: „Die Bibliothek hat durch zahlreiche Neuerwerbungen eine Erweiterung erfahren. Im Etatsjahr 1941/42 wurden 1890 neue Werke beschafft.“^{/2/} Diese Information wirft die Frage auf, ob mit Blick auf den Zeitraum 1933–1945 möglicherweise auch verschiedentliche Verflechtungen zwischen Institut und NS-Strukturen dazu geführt haben, dass die Herkunft besonders der älteren Bibliotheksbestände lange nicht in den Fokus des Interesses rückte. Das Forschungsprojekt „Die Bibliothek des Kölner Musikwissenschaftlichen Instituts im Netzwerk der NS-Zeit“, begonnen im April 2021 und als zweijähriges durch die Deutsche Stiftung Kulturgutverluste und das Musikwissenschaftliche Institut gefördertes Projekt konzipiert, setzte hier an. Die Notwendigkeit einer genaueren Überprüfung der Bestände der Institutsbibliothek hatte dabei mehrere Ausgangspunkte:

Erstens war – nicht zuletzt durch ein Projekt der Universität zu Köln zur Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Geschichte auch und besonders zur Zeit des Nationalsozialismus – die Person Karl Gustav Fellerer und seine Rolle als Professor für Musikwissenschaft und Institutsdirektor zwischen 1939 und 1945 in den Fokus des Interesses gerückt.^{/3/} Die Zusammenarbeit Fellerers mit dem Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, insbesondere mit dem Leiter des Sonderstabes Musik, dem Musikwissenschaftler Herbert Gerigk^{/4/}, ist belegt.^{/5/} Gleiches gilt für mehrere Auslandsaufenthalte Fellerers in den sogenannten westlichen besetzten Gebieten als Mitarbeiter dieses Sonderstabes.^{/6/}

Die Frage, ob und wie Fellerer in diesen Kontexten Bibliotheksbestände für die Institutsbibliothek beschaffte, bedurfte demnach dringender Klärung.^{/7/}

Zudem wurden im Rahmen eines 2017–2019 durchgeführten Projekts zur Überprüfung der Provenienzen der musikwissenschaftlichen Instrumentensammlung^{/8/} in der Institutsbibliothek Rechnungsbücher des Musikwissenschaftlichen Instituts aufgefunden, die den Zeitraum 1933–1945 dokumentieren.^{/9/} Durch diese nun vorliegenden Verzeichnisse bot sich eine neue Möglichkeit, die Aktivitäten, Geschäftsbeziehungen und Netzwerke des Instituts in der Zeit von 1933–1945 konkret nachzuvollziehen und mit weiteren Informationen wie Provenienzmerkmalen an den Objekten selbst, internen und externen Archivquellen etc. in Verbindung zu setzen.

Bei der Erfassung von Beständen der Institutsbibliothek für den internationalen Katalog RISM (Répertoire International des Sources Musicales)^{/10/} vor einigen Jahren waren darüber hinaus an vielen Objekten, vor allem Handschriften des Rara-Bestandes, Institutsstempel aufgefallen, die augenscheinlich aus der NS-Zeit stammen und einen Zugang in dieser Zeit nahelegten.



Abb. 1: Institutsstempel aus der NS-Zeit, Anschaffung mutmaßlich im März 1935

Die Kölner Musikwissenschaftliche Institutsbibliothek

Bei der Kölner musikwissenschaftlichen Institutsbibliothek handelt es sich um eine Fachbibliothek als magazinierte Präsenzbibliothek, in der sich alle Teilbereiche der Musikwissenschaft widerspiegeln. Die Bestände umfassen heute etwa 40.600 Bände Musikliteratur/**11/**, 76.500 Musikalien (Notendrucke und Handschriften), 1.500 Mikrofilme, 1.430 Dias, 80 laufende Zeitschriften sowie 16.000 Tonträger. Die systematische Überprüfung des Bestandes beschränkte sich aus zwei Gründen zunächst auf den aus Musikliteratur und Musikalien bestehenden Rara-Bestand: zum einen aufgrund der schon genannten hohen Dichte an entsprechenden Stempeln an Objekten, zum anderen aufgrund der Überlegung, dass bei wertvollen Büchern und Musikalien die Versuchung, „günstige Gelegenheiten“ zu nutzen, um diese in den Bibliotheksbestand zu integrieren, eventuell besonders groß war. Der Rara-Bestand des Musikwissenschaftlichen Instituts wurde im Rahmen des Projekts vollständig bearbeitet und beläuft sich insgesamt auf 1.938 Objekte.

Das Projekt setzte sich methodisch aus drei Teilarbeitsbereichen zusammen, die im Rahmen der Projektlaufzeit zunehmend miteinander verzahnt wurden: Zunächst wurden Objektautopsien am gesamten Bestand durchgeführt und Provenienzmerkmale in einer internen Projektdatenbank dokumentiert. In einem nächsten Schritt schloss sich die Auswertung der Rechnungsbücher für den Zeitraum 1933–1945 und ein Abgleich mit dem untersuchten Bestand an. Zusätzlich wurden in einigen Fällen auch Rechnungsbücher aus der Zeit nach 1945 herangezogen, um einen kritischen Erwerbungs-kontext sicher ausschließen zu können. Parallel erfolgten intensive Archivrecherchen zur Institutsgeschichte, zu mit dem Institut verbundenen Personen sowie weiterführende Recherchen zu den aus den Rechnungsbüchern hervorgehenden Geschäftsbeziehungen des Instituts im fraglichen Zeitraum zum Buch- und Musikalienhandel

sowie zu den Tätigkeiten des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg bzw. des Sonderstabs Musik in den westlichen besetzten Gebieten (Frankreich, Belgien, Niederlande) und deren Bezug zum Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln.

Das Musikwissenschaftliche Institut und damit auch die mit dem Institut verbundene Bibliothek/**12/** wurde von der Gründung 1920 bis Ende 1945 maßgeblich durch die Professoren Ernst Bücken (1884–1949), Theodor Kroyer (1873–1945) und Karl Gustav Fellerer (1902–1984) geprägt. Bücken hatte den Aufbau des Instituts seit Beginn der 1920er Jahre vorangetrieben, erlangte aber nie den Status eines ordentlichen Professors bzw. den des Institutsdirektors.**13/** Zum ersten ordentlichen Professor wurde 1932 Theodor Kroyer berufen, und nach dessen Emeritierung folgte 1939 Karl Gustav Fellerer.**14/** Alle drei haben auf unterschiedliche Art auch Einfluss auf Entstehung und Ausbau der Bibliothek genommen.

Aus einem von Kroyer im Kontext seines Dienstantritts in Köln verfassten Bericht über den Zustand der „sehr ergänzungs- und ausbesserungsbedürftige[n] Institutsbibliothek“/**15/** sowie auch aus einem von Bücken verfassten Zeitungsbericht über das Institut aus dem April 1930/**16/** lässt sich einerseits ein gewisses Bild der Institutsbibliothek in Hinblick auf die 1932 vorhandenen Bestände ableiten, zum anderen erklärt sich aus der offensichtlich stark auf seine eigenen Forschungsinteressen fokussierten Erwerbungs-politik von Bücken möglicherweise auch die Notwendigkeit zu großen Ergänzungen der Bibliothek während der NS-Zeit. Zudem liegt hier auch eine Begründung für die Anschaffung neuer Stempel zur Kennzeichnung der Bestände sowie für die Einführung einer neuen Inventar-nummer-Systematik, die ab 1932 und auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiterverwendet wurde.**17/** Die Rekonstruktion und das Verständnis dieser Systematik erlaubt ausgehend von der Inventar-nummer eine zumindest auf das Rechnungsjahr bezogene Einschätzung des Zugangszeitpunktes und die gezielte Konsultation der Rechnungsbücher.

Erkenntnisse

Die systematische Überprüfung des Rara-Bestandes hat gezeigt, dass die Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts in den Jahren 1933–1945 sowohl unter der Leitung von Theodor Kroyer als auch in der Zeit, in der Karl Gustav Fellerer verantwortlicher Institutsdirektor war, durch diverse Zugänge erweitert wurde. Insgesamt lassen sich zwei im Zusammenhang mit NS-Raubgut relevante (und sich teilweise überschneidende) Zugangskontexte definieren: Dies sind erstens Erwerbungen im Handel und zweitens Zugänge, die in Zusammenhang stehen mit Fellerers Aufenthalt in Frankreich und Belgien im Kontext des ERR/Sonderstab Musik.

Erwerbungen im Handel

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass sich die Handelsbeziehungen des Musikwissenschaftlichen Instituts in Köln keineswegs auf den lokalen und regionalen Markt beschränkten. Die Strukturen und Netzwerke des Musikalien-, und Musikantiquariatshandels in der NS-Zeit sind bisher nur in Ansätzen erforscht. Eine allgemeingültige Einschätzung oder Bewertung von Ankäufen sowohl auf dem Gebiet des damaligen Deutschen Reiches als auch in den besetzten Gebieten ist somit kaum möglich und bedarf – besonders mit Blick auf den Handel mit Musikalien und Musikliteratur – noch weitergehender Forschung. Dies gilt insbesondere auch für die Frage, inwieweit über den Handel Musikliteratur und Musikalien in Umlauf gelangten, die aus dem Besitz von aus Deutschland Geflüchteten stammten, die beschlagnahmt oder enteignet wurden oder unter dem Druck der Gegebenheiten der NS-Diktatur (zu fragwürdigen Preisen) veräußert wurden. Obwohl im Sinne der im Januar 1943 verabschiedeten *Inter-Allied Declaration Against Acts of Dispossession Committed in Territories Under Enemy Occupation or Control*/**18**/ grundsätzlich alle Transaktionen als ungültig anzusehen sind „which have taken place

during the period of enemy occupation or control of the territories in question“, erscheint im Sinne eines besseren Verständnisses von Handelsstrukturen und damit zusammenhängender Translokationen von Musikliteratur und Musikalien während der NS-Zeit ein differenzierender Blick auf die zwischen 1933–1945 im Handel erworbenen Bestände geboten. Für den Bestand des musikwissenschaftlichen Instituts lassen sich zwei konkrete Merkmale definieren, die als grundsätzlich kritisch zu sehen sind und eine weitere Erforschung der damit zusammenhängenden Objekte dringend notwendig machen. Dies sind einerseits Erwerbungen, bei denen ein Ankauf in den besetzten Gebieten naheliegt und andererseits solche, die bei „arisieren“ und/oder Repressionen ausgesetzten Unternehmen auf dem Gebiet des damaligen deutschen Reiches getätigt wurden. Erwerbungen in den besetzten Gebieten sind als unrechtmäßig anzusehen, da bei solchen Käufen durch die manipulierten Währungskurse grundsätzlich ein Vorteil für Käufer*innen aus dem deutschen Reich bestand.**19**/ Ebenfalls als kritisch einzustufen sind Erwerbungen, die zwischen 1933 und 1945 bei Buch- und Musikalienhandlungen und Antiquariaten getätigt wurden, die Repressalien durch das NS-Regime ausgesetzt und/oder von „Arisierung“ betroffen waren. Hier lässt sich mit Blick auf die untersuchten Geschäftsbeziehungen des Instituts zu Buch-, Musikalien- und Antiquitätenhandlungen festhalten, dass durch das Musikwissenschaftliche Institut nachweislich erstens bei von Repressalien und „Arisierung“**20**/ betroffenen Unternehmen gekauft wurde und dass zweitens Erwerbungen bei Unternehmen getätigt wurden, die auch mit der Erwerbung von zwangsweise veräußerten Bibliotheksbeständen in Verbindung gebracht werden können.**21**/ Auch wenn solche Erwerbungen im regulären Handel durch das Institut vordergründig oftmals rechtmäßig erscheinen, lassen sich hier vorhergegangene NS-verfolgebungsbedingte Entziehungen beim jetzigen Forschungsstand nicht ausschließen.

Beispiel: Erwerbungen bei der Buchhandlung Lengfeld in Köln

Die Buchhandlung Lengfeld, gegründet 1842 von Moritz Lengfeld, befand sich 1933 im Besitz der jüdischen Familie Ganz.^[22] Zur Buchhandlung, die mehrfach ihren Standort innerhalb Kölns wechselte, gehörten 1933 auch ein Antiquariat und eine Leihbibliothek. Besonders der Bereich des Musikantiquariats war national und auch international angesehen, für diesen Bereich war hauptsächlich der seit 1919 im Unternehmen tätige Max Pinette, Schwager des Inhabers Felix Ganz, zuständig. Bereits ab 1933 gab es Repressalien gegen das Unternehmen: Für die Lengfeld'sche Buchhandlung bestand 1933 zeitweise ein Kaufverbot, das auch in Korrespondenz zwischen Theodor Kroyer und der Universitätsleitung Erwähnung fand.^[23] Kroyer erbat beim Kuratorium der Kölner Universität am 24.05.1933 die Erlaubnis, dennoch einen Ankauf für die Institutsbibliothek bei Lengfeld tätigen zu können und erhielt dafür am 27.05.1933 die Genehmigung, wurde jedoch zugleich darauf hingewiesen, „dass Käufe bei jüdischen Firmen, wie die Buchhandlung Lengfeld, nicht getätigt werden“.^[24]

Bereits im Oktober 1933 emigrierte Felix Ganz, zu diesem Zeitpunkt gemeinsam mit Max Pinette Inhaber der Lengfeld'schen Buchhandlung, nach Palästina und starb dort 1937. Pinette führte die Buchhandlung zunächst weiter; zum 01.01.1936 wurde die „Arisierung“ erzwungen und er somit aus dem Unternehmen gedrängt.^[25] Die damaligen Angestellten Hans Schmitt und Sophie Lutze und Albert Rheinemann übernahmen die Buchhandlung.^[26] Bilz und Bilz zitieren in ihrer Publikation über die Familie Ganz Familienmitglieder, nach deren Aussage die Übernahme durch die Mitarbeitenden mit Max Pinette und der Familie Ganz einvernehmlich geregelt wurde. Genaue Details wie der Kaufpreis sind allerdings unklar.^[27] Max Pinette flüchtete 1936 zunächst nach Belgien, dann weiter nach Frankreich.^[28]

Die Rechnungsbücher des Musikwissenschaftlichen Instituts verzeichnen zwischen 1933 und

1945 zahlreiche Ankäufe bei der Buchhandlung Lengfeld. Es ist anzunehmen, dass auch vorher schon Literatur und Musikalien für das Institut bei Lengfeld erworben wurden, da die Rechnungsbücher nur bis 1932 zurückreichen, lassen sich frühere Geschäftsbeziehungen aber nicht ohne weiteres nachvollziehen. Das Unternehmen war bereits ab 1933 von Repressionen durch das NS-Regime betroffen. Durch die „Arisierung“ Anfang 1936 wurde die Verdrängung der Inhabersfamilie besiegelt. In der von Hans Schmitt 1967 verfassten Chronik zum 125-jährigen Bestehen der Lengfeld'schen Buchhandlung werden zudem Beschlagnahmungen in erheblichem Umfang durch die Gestapo^[29] erwähnt, dazu sind bisher keine weiteren Details bekannt. Die Rechnungsbücher dokumentieren ab 1932 regelmäßig Erwerbungen bei Lengfeld. Exemplarisch kann hier das Beispiel einer Ausgabe des *Dodekachordon* von Henricus Glareanus genannt werden – gedruckt 1547 in Basel. Das Objekt wurde dem Rechnungsbuch zufolge am 01.04.1937 von der Buchhandlung Lengfeld in Köln erworben. Es stammt aus der Bibliothek des ehemaligen Kartäuser-Klosters Buxheim und wurde 1883 im Rahmen des Verkaufs dieser Bibliothek durch das Auktionshaus Dr. Carl Förster in München versteigert – die Provenienz zwischen 1883 und 1937 ist bislang unklar, insbesondere ist unbekannt, wann und wie das Objekt in den Bestand der Buchhandlung gelangte. Zum Zeitpunkt des Verkaufs an das Musikwissenschaftliche Institut war die Buchhandlung bereits „arisiert“.

Karl Gustav Fellerers Reiseaktivitäten und Einsätze für den Sonderstab Musik

Karl Gustav Fellerer hat sich im Zeitraum 1940–1942 in unterschiedlichen Kontexten in den vom damaligen Deutschen Reich besetzten westlichen Gebieten (Frankreich, Belgien, Niederlande) aufgehalten: Er reiste mehrfach im Rahmen seiner Tätigkeit als „ziviler Sachverständiger“^[30] im Sonderstab Musik, Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, nach Frankreich und Belgien^[31], zudem hielt er

sich 1942 auf Einladung der Propaganda-Abteilung Belgien zu Vorträgen dort auf.^{/32/} Ebenfalls 1942 reiste er in die Niederlande in Verbindung mit dem Auslandsamt der Dozentenschaft.^{/33/} Die Aktivitäten des Sonderstabs Musik bestanden einerseits in der Sichtung von Beständen in Bibliotheken und Archiven vor Ort und der Anfertigung von entsprechenden Listen, andererseits in der Sichtung und Sortierung von beschlagnahmten Beständen. Ob Bücher und Musikalien aus Beschlagnahmungen in die Kölner Institutsbibliothek gelangten, ließ sich auf der Grundlage der bisherigen Forschungen am Rara-Bestand nicht eindeutig belegen, aber auch nicht ausschließen. Noch während seines ersten Aufenthalts im Kontext der Tätigkeit für den Sonderstab Musik schrieb Fellerer am 19.10.1940 aus Paris an den Kurator der Kölner Universität:

„Sehr verehrter Herr Kurator! Wie ich soeben erfahren, können Dienststellen im Reich direkt an die Reichskreditkassen überweisen. Damit kann die schon fast aufgegebene Hoffnung, noch eine grössere Kiste Bücher dem Institut zu schicken, erfüllt werden. Ich bitte zu veranlassen, dass die Überweisung möglichst sofort erfolgt, damit ich vor meiner Abreise noch alles beschaffen kann. Über den Modus der Überweisung wird die Bank Bescheid wissen. Mit den besten Grüßen Heil Hitler Fellerer“.^{/34/}

Am gleichen Tag folgte ein zweites Schreiben, in welchem die finanziellen Wünsche konkretisiert und genaue Anweisungen für die Geldüberweisung erteilt werden:

„[...] Bitte sofort zum Einkauf von Büchern für das Musikwissenschaftliche Institut RM 500.- aus der Stiftung Schlitter^{/35/} XV/18 zu überweisen an: Einsatzstab des Reichsleiters Rosenberg für die besetzten westlichen Gebiete und die Niederlande Feldpostnr. 10474-0 Reichskreditkassenverwaltung Paris. Da ich 28.10. abreise, bitte ich um sofortige Überweisung, um die Einkäufe tätigen zu

können. Der Nachweis der Ausgaben erfolgt nachträglich. Heil Hitler Fellerer“.^{/36/}

Diese Aktenbelege aus dem Kölner Universitätsarchiv zeigen, dass Fellerer mindestens im Herbst 1940 seinen Aufenthalt in Paris als Mitarbeiter des Sonderstabs Musik nutzte, um, finanziert aus Stiftungsmitteln der Universität Köln, Bibliotheksbestände zu erwerben. Die Überweisung von Geldmitteln in Höhe von insgesamt 1.000,- Reichsmark erfolgte an die Reichskreditkasse^{/37/} in Paris. Obwohl die Rechnungsbücher des Instituts an anderer Stelle Aufschluss darüber geben, wenn Bestände (vor allem Musikinstrumente) aus Stiftungsmitteln erworben wurden, findet sich dort kein entsprechend gekennzeichnete Eintrag für Bibliothekserwerbungen, der hier zeitlich und den zur Verfügung stehenden Betrag betreffend korreliert. Auch wenn sich aus dem oben zitierten Dokument ableiten lässt, dass Fellerer zur Abrechnung seiner Ausgaben Rechnungen vorlegen musste, konnten bislang keine Rechnungen oder Erwerbungslisten, aus denen Bezugsquellen, erworbene Titel und Preise hervorgehen, nachgewiesen werden. Eine Zuordnung von Objekten aus der musikwissenschaftlichen Institutsbibliothek zu diesem Erwerbungskontext lässt sich demnach nur aufgrund von zeitlich passenden Inventarnummern in Verbindung mit weiteren Indizien rekonstruieren.

Zudem war Fellerer als Mitarbeiter des Sonderstabs Musik zumindest in Frankreich auch in verschiedenen Bibliotheken und Archiven aktiv und brachte nachweislich Kopien und Mikroverfilmungen von dortigen Beständen in die Kölner Institutsbibliothek.^{/38/} Auch wenn es sich bei diesen Beständen nicht um Rara, sondern „nur“ um Kopien handelt, zeigt sich daran, dass wenig Skrupel bestanden, sich im Kontext der Besetzung Zugang zu Sammlungen zu verschaffen, der sonst mutmaßlich nicht so einfach möglich gewesen wäre. In diesem Sinne bezeichnet Jens Thiel die Arbeiten an der Leibniz-Ausgabe während des Zweiten Weltkriegs als „bedenkliche(..) Grauzone [...]“, in der die Übergänge zwischen einer *normalen*

Akquise, dem *Hereinholen* von Dokumenten und den *günstigen* Kriegs- und Besatzungsbedingungen und dem Kulturgutraub fließend waren"./39/

Im Rara-Bestand konnten zahlreiche Objekte festgestellt werden, deren Provenienz unklar oder aufgrund des Zugangszeitpunkts dringend weiter erforschungsbedürftig ist. Ein Konvolut von gut 100 Objekten, bei denen der Verdacht auf NS-Raubgut aus den oben genannten Gründen konkret besteht, wurden an die *Lost-Art*-Datenbank/40/ gemeldet. Die zusammengetragenen Erkenntnisse über Personen und Netzwerke werden in die Forschungsdatenbank *Proveana*/41/ des Zentrums Kulturgutverluste eingehen und damit weiterer Forschung zur Verfügung stehen.

Offene Fragen und Forschungsperspektiven

Der (antiquarische) Handel mit Musikkritik und Musikalien zwischen 1933–1945 in Deutschland, aber auch in den besetzten Gebieten, ist bislang nur unzureichend erforscht/42/, gleiches gilt für die mit solchen Transaktionen verknüpften Netzwerke. Ein besseres Verständnis dieser wirtschaftlichen Strukturen und Netzwerke, in denen sich Objekte und Personen bewegten, ist für eine zuverlässige Bewertung von Transaktionen während der NS-Zeit unabdingbar. Zudem könnten weitere Forschungen zu diesem Themenkomplex die Schicksale verfolgter Personen und ihrer Musiksammlungen und -bibliotheken sichtbar machen

/1/ Vgl. dazu ein Schreiben von Ernst Bücken vom 12.07.1920, in dem er die Einrichtung einer Bibliothek als erforderlich für den Aufbau eines Musikwissenschaftlichen Seminars nennt, Historisches Archiv der Universität Köln (UAK), Zug. 9/285. Zu Ernst Bückens Werdegang und seiner privaten Musikbibliothek, die sich heute aufgeteilt in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln sowie im Musikwissenschaftlichen Institut befindet, siehe auch Peter Schmidt: Ernst Bücken (1884–1949), in: Gernot Gabel und Wolfgang Schmitz (Hrsg.): *Gelehrte – Diplomaten – Unternehmer. Kölner Sammler und ihre Bücherkollektionen in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln*, Köln 2003 (Schriften der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 13), S. 181–187.

und zukünftig dazu beitragen, bisher nicht als NS-Raubgut erkannte Bestände zu identifizieren.

Neben den im Rahmen des aktuellen Projekts im Vordergrund stehenden Fragen nach Zugängen und Zugangsumständen in den Jahren 1933–45 und der gezielten Erforschung der Provenienzen dieser Objekte zeigt sich an den bisherigen Befunden auch, welches Potenzial in einer von Sammlungsbeständen ausgehenden Perspektive auf die musikwissenschaftliche Instituts- und Fachgeschichte liegt. So kann ein Blick auf die „Objektbiografien“ ein Schlüssel sein zu einer tieferen Analyse von Netzwerken, die nicht nur akademisches Personal, sondern auch Kontakte zu Buchhandlungen und Antiquariaten, Bibliotheken, Verlagen, Instrumentenbauern etc. berücksichtigt und damit neue Erkenntnisse zu Strukturen und Verflechtungen von wissenschaftlichen, musikalischen, national-, lokal- und parteipolitischen Interessen ermöglicht. Diese Perspektive weiter zu verfolgen und dadurch auch bei heutigen Nutzer*innen der Bibliothek ein kritisches Bewusstsein für deren Entstehungsumstände zu schaffen, ist Aufgabe zukünftiger und über das Projekt hinausweisender Forschung.

Dr. Ricarda Kopal, Projekt „Die Bibliotheksbestände des Kölner Musikwissenschaftlichen Instituts im Netzwerk der NS-Zeit“ am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln; Lehrbeauftragte für Musikethnologie an der Folkwang Universität der Künste.

/2/ Vgl. Bericht „Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln im WS 1941/42 u. SS 42“, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln (ohne Signatur).

/3/ Vgl. dazu Habbo Knoch, Ralph Jessen und Hans-Peter Ullmann (Hrsg.): *Die Neue Universität zu Köln. Ihre Geschichte seit 1919*, Köln u. a. 2019.

/4/ Zur Rolle Gerigks im Kontext des Sonderstabs Musik vgl. exemplarisch Willem De Vries: *Kunstraub im Westen 1940–1945. Alfred Rosenberg und der „Sonderstab Musik“*, Frankfurt a. M. 2000, S. 334–338 sowie Fred K. Prieberg: *Handbuch deutsche Musiker 1933–1945*, Kiel 2004, S. 1984–2051.

/5/ Vgl. dazu exemplarisch Leo Haupt: *Die Universität zu Köln im Übergang vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik*,

Köln u. a. 2007, S. 309–320; Pamela Potter: *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven u. a. 1998, S. 147–150; Boris von Haken: Der Einsatzstab Rosenberg und die Erfassung von Kulturgütern in Westeuropa während des Zweiten Weltkriegs, in: *Acta Musicologica* 91/2 (2019), S. 118.

/6/ Ebd.

/7/ Die Einschätzung Fellerers in diesem Kontext ist bislang uneindeutig, vgl. dazu beispielsweise Dieter Gutknecht: Universitäre Musikwissenschaft in nationalsozialistischer Zeit. Die Universität zu Köln als Beispiel, in: Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, Mainz 2001, S. 211–221; Haupts: *Die Universität zu Köln im Übergang vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik*, S. 308–315; Potter: *Most German of the Arts*, S. 147–151; De Vries: *Kunstraub im Westen 1940–1945*, S. 168–180; Boris von Haken: *Fellerer, Karl Gustav*, mgg-online.com, 2018, www.mgg-online.com/mgg/stable/46680 (12.09.2022).

/8/ Das Projekt „Das Instrumentenmuseum der Kölner Musikwissenschaft im Netzwerk der NS-Zeit“ wurde von Januar 2017 bis Dezember 2018 als langfristiges Projekt zur systematischen Überprüfung von Sammlungsbeständen durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste gefördert, nähere Informationen finden sich auf der Institutswebsite unter <https://musikwissenschaft.phil-fak.uni-koeln.de/index.php?id=31911> (27.07.2023) sowie beim Deutschen Zentrum Kulturgutverluste: www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Universitaet-zu-Koeln/Projekt2.html (27.07.2023).

/9/ Es handelt sich um insgesamt vier Rechnungsbücher, die den Zeitraum 1933–1945 abdecken und die sich derzeit im Musikwissenschaftlichen Institut befinden. Die Bücher sind bereits digitalisiert.

/10/ Vgl. www.rism.info (27.07.2023).

/11/ Musikliteratur meint hier Schriften über Musik bzw. Musiker*innen und Komponist*innen. Unter dem Begriff Musikalien werden Notendrucke und -handschriften zusammengefasst.

/12/ Der Auf- und Ausbau der musikwissenschaftlichen Institutsbibliothek wurde und wird bis heute unabhängig von der 1920 gegründeten Universitäts- und Stadtbibliothek betrieben.

/13/ Zur Karriere Bückens an der Universität zu Köln siehe Thomas Synofzik: Zwischen Stilkunde und Nationalideologien. Ernst Bücken (1884–1949), in: Klaus Pietschmann und Robert von Zahn (Hrsg.): *Musikwissenschaft im Rheinland um 1930*, Kassel 2012, S. 208–219. Insbesondere zu den ausufernden Kontroversen zwischen Bücken und Kroyer vgl. Christian Thomas Leitmeir: Ein „Mann ohne Eigenschaften“? Theodor Kroyer als Ordinarius für Musikwissenschaft in Köln (1932–1938), in: Klaus Pietschmann und Robert von Zahn (Hrsg.): *Musikwissenschaft im Rheinland um 1930*, Kassel 2012, S. 93–136.

/14/ Vgl. dazu UAK Zug. 571/49 sowie Haupts, *Die Universität zu Köln im Übergang vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik*, S. 306–309.

/15/ Vgl. Durchschlag eines Schreibens von Kroyer an Prof. Dr. Eckert/Kuratorium der Universität mit Datum vom 29.07.1932, UAK Zug. 44/157.

/16/ Ein im Kölner Stadtanzeiger am 27.04.1930 veröffentlichter Bericht über das Musikwissenschaftliche Institut, verfasst von Ernst Bücken und dem damaligen Assistenten Kurt Herbst, stellt die Bibliothek in ungleich positiverem Licht dar als die spätere Schilderung Kroyers: „So gehörte eine große Geduld dazu, mit wenigen Mitteln eine Bibliothek aufzubauen, und zwar in möglichst kurzer Zeit, um überhaupt mit gleichen Instituten anderer Hochschulen in Wettbewerb treten zu können. Bei dem jetzigen Stande der Bibliothek mit etwa 2400 Bänden (Bücher, Noten und Zeitschriften) können wir erfreulicherweise schon ein erreichtes Durchgangsziel erkennen, das wir kurz einmal betrachten wollen.“ Der weitere Text würdigt die wissenschaftliche Relevanz der Bibliothek und begründet dies nicht zuletzt auch durch die Herkunft der Bestände, beispielsweise aus der Sammlung des Musikhistorischen Museums Heyer und der Musikbibliothek Werner Wolffheim, vgl. UAK Zug. 28/407.

/17/ Der Zugang von Stempeln und das System der Inventarnummer-Vergabe lässt sich vor allem durch ein 1932 begonnenes Inventarbuch (bezeichnet als „H“-Inventar) rekonstruieren. Dieses Verzeichnis befindet sich im Musikwissenschaftlichen Institut und wurde ebenfalls bereits digitalisiert.

/18/ Siehe dazu <https://lootedartcommission.com/inter-allied-declaration> (20.01.2023).

/19/ Im Zuge der Besetzung Frankreichs wurde das Verhältnis Franc/Reichsmark auf 100 zu 5 festgelegt, was einer Abwertung des Franc von etwa 25 Prozent im Vergleich zur Zeit vor der deutschen Besetzung entsprach, vgl. dazu Götz Aly: *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt 2005, S. 99–100. Zur Beurteilung von Ankäufen in den besetzten Gebieten siehe auch Cornelia Briel: *Die Bücherlager der Reichsstauschstelle*, Frankfurt a. M. 2016, S. 14.

/20/ Zu „Arisierung“ auf der lokalen Ebene in Köln liegt mit der Studie von Britta Bopf bereits Grundlagenforschung vor, die aber die hier besonders relevanten Handelsbereiche nur streift, siehe Britta Bopf: *„Arisierung“ in Köln. Die wirtschaftliche Existenzvernichtung der Juden 1933–1945*, Köln 2004 (Schriften des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln, 10).

/21/ Hier kann als Beispiel die Bibliothek und Musikalien-sammlung von Georg Kinsky genannt werden, die Kinsky vor seiner Deportation 1944 an die Bonner Buchhandlung Bouvier und an Tonger in Köln veräußerte und die auf diese Weise in den Handel gelangten, vgl. dazu Fabian Kolb: Das Musikhistorische Museum Wilhelm Heyer und sein Kurator Georg Kinsky im musikkulturellen Netzwerk Kölns der 1920er Jahre, in: Klaus Pietschmann (Hrsg.): *Musikwissenschaft im*

Rheinland um 1930, Kassel 2012, S. 82–83; Herbert Grundmann (Hrsg.): *Bouvier 1828 – 1978*. Bonn 1978, S. 28.

/22/ Vgl. zur Firmengeschichte der Buchhandlung Lengfeld Brigitte Bilz und Fritz Bilz (Hrsg.): *Die Familie Ganz und die Lengfeld'sche Buchhandlung. Lebensgeschichten einer jüdischen Buchhändlerfamilie*, Berlin 2020, S.17–28; Hans Schmitt: *125 Jahre M. Lengfeld'sche Buchhandlung Köln*, Köln 1967, o. S.; Severin Corsten und Günther Pflug: *Lexikon des gesamten Buchwesens*, Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1995, S. 472.

/23/ In einem Schreiben von Kroyer an das Kuratorium vom 24.05.1933 heißt es diesbezüglich: „Die Institutsbibliothek sucht seit Jahresfrist die für die wissenschaftlichen und praktischen Arbeiten dringend notwendige Gesamtausgabe der Werke von J. P. Sweelinck (1562–1621). Nun bietet uns die M-Lengfeld'sche Buchhandlung in Köln, die uns früher wiederholt gut bedient hat, diese Ausgabe in 10 Bänden (12 Teile) zum Nettopreis von RM 120.- an. Wir bitten, unter Hinweis auf den Sperr-Erlass vom 18-3-33. ausnahmsweise um die Genehmigung zum Kauf“, UAK Zug. 9/285.

/24/ Vgl. UAK Zug. 9/285. Die Erwerbung ist auch im Rechnungsbuch eingetragen mit Datum vom 26.05.1933, finanziert durch die Stiftung Schlitter. In Zusammenhang mit dem Sperrerrlass steht wohl auch ein Antwortschreiben der Industrie- und Handelskammer an die Lengfeld'sche Buchhandlung (Datum vom 24.07.1933), deren Inhaber Felix Ganz und Max Pinette sich offenkundig über diese Diskriminierung beschwert hatten: „Belieferung der Stadt durch jüdische Firmen. Bezugnehmend auf Ihre persönliche Rücksprache teilen wir Ihnen mit, dass es in das freie Belieben eines jeden gestellt ist, mit wem er Verträge abschliessen will. Aus diesem Gesichtspunkte gibt die Stellungnahme der Stadt Ihnen gegenüber zu Beanstandungen keine Anlass. An bei reichen wir Ihnen Ihre Unterlagen zurück. Die Industrie- und Handelskammer“, Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Köln (RWWA), Abt. 1, Digitale Firmenakte Lengfeld'sche Buchhandlung.

/25/ Siehe dazu RWWA, Abt. 1, Digitale Firmenakte Lengfeld'sche Buchhandlung.

/26/ Das Adressbuch des Deutschen Buchhandels verzeichnet 1939 die drei genannten Personen als Inhaber*innen und Mitglieder der Reichsschrifttumskammer, vgl. *Adressbuch des Deutschen Buchhandels 1939*, S. 341, ebenso 1940, vgl. *Adressbuch des Deutschen Buchhandels 1940*, S. 336.

/27/ In einem Schreiben der Industrie- und Handelskammer an das Amtsgericht Köln mit Datum vom 06.02.1936 heißt es dazu: „Handelsregistersache ‚Lengfeld'sche Buchhandlung A. Ganz‘. Gegen die Eintragung der Firma ‚M. Lengfeld'sche Buchhandlung A. Ganz‘ auf Albert Rheinemann, Saarbrücken, Sophie Lutze, Köln und Hans Schmitt, Köln werden von uns keine Einwendungen erhoben. Der Kaufpreis, der sich nach dem Überschuss der Aktiven über die Passiven bemisst, ist bereits bis auf einen kleinen Rest bezahlt worden. Irgend-

welche Verbindungen des bisherigen Inhabers der Firma, des Juden Max Pinette, mit dem neuen Unternehmen sollen nicht mehr bestehen. Die Akten folgen anbei zurück. Die Industrie- und Handelskammer“, RWWA, Abt. 1, Digitale Firmenakte Lengfeld'sche Buchhandlung.

/28/ Zur Geschichte der Flucht vgl. die Aufzeichnungen von Max Pinettes Ehefrau Lisbeth Pinette (geb. Ganz) in Bilz und Bilz, *Die Familie Ganz und die Lengfeld'sche Buchhandlung*, S. 195–210. Max Pinette starb 1945 in Frankreich, seine Frau zwei Jahre später.

/29/ Vgl. Schmitt, *125 Jahre M. Lengfeld'sche Buchhandlung Köln*, o. S.

/30/ Vgl. Durchschlag eines Schreibens von Gerigk vom 05.10.1940, Bundesarchiv (BArch), NS 30/65.

/31/ Belege zu Fellerers Reiseaktivitäten nach Frankreich und Belgien finden sich hauptsächlich an folgenden Stellen: UAK Zug. 317 II/387; UAK Zug. 9/2868; UAK Zug. 571/49; BArch, NS 15/99; The National Archives, London (TNA), Foreign Office records FO 1020/2793, #9A; Tsentral'nyi Derzhavnyi Arkhiv Vyschchykh Orhaniv Vlady ta Upravilinnia Ukrainy, Kiev [Zentrales Staatsarchiv der obersten Organe der Exekutive und der Regierung der Ukraine, Kiew] (TsDAVO), 3676/1/162,142; Ts-DAVO, 3676/1/160,19.

/32/ Siehe dazu UAK Zug. 571/49.

/33/ Ebd.

/34/ UAK Zug. 9/2868.

/35/ Bei der Stiftung Schlitter handelt es sich um eine 1928 von Oskar Schlitter (1868–1939), Vorstandsmitglied der Deutschen Bank, gestiftete Summe von insgesamt 80.000 RM in Wertpapieren zur Unterstützung des Aufbaus des Musikwissenschaftlichen Instituts sowie des Archäologischen Instituts an der Kölner Universität. Die Verwaltung der Wertpapiere für das Musikwissenschaftliche Institut erfolgte durch das Bankhaus J. H. Stein in Köln, 1956 wurde die Stiftung Schlitter zusammen mit weiteren universitäts-internen Stiftungen in den Kuratorialfonds überführt, siehe dazu UAK Zug. 9/2868 und 9/2869. Für die Informationen zur Stiftung Schlitter sei Georg Wamhof herzlich gedankt. Die Rechnungsbücher des Musikwissenschaftlichen Instituts enthalten zahlreiche Vermerke dazu, welche Ankäufe aus Mitteln der Stiftung Schlitter getätigt wurden. Es handelt sich dabei zu einem großen Teil um Musikinstrumente für die Sammlung des Instituts.

/36/ UAK Zug. 9/2868. Das zitierte Dokument liegt dort sowohl handschriftlich als auch in Form einer maschinenschriftlichen Abschrift vor.

/37/ Zur Bedeutung der Reichskreditkasse in Frankreich und der Rolle von Besatzungskostenkonten in Niederlanden, in Belgien und Frankreich vgl. Aly, *Hitlers Volksstaat*, S. 159–177.

/38/ Im Kölner Institutsbestand lassen sich Kopien aus der Bibliothèque nationale de France, den Archives nationales sowie der Bibliothèque de Conservatoire nachweisen.

/39/ Jens Thiel: In der Grauzone des Kulturgutraubs – Die Leibniz-Edition und die Akquise von Leibnitiana im Zweiten Weltkrieg, in: *Komma und Kathedrale. Tradition, Bedeutung und Herausforderung der Leibniz-Edition*, hrsg. von Wenchao Li. Berlin 2012, S. 57.

/40/ www.lostart.de/de/Fund/613451 (27.07.2023).

/41/ www.proveana.de/de/start (27.07.2023).

/42/ Folgende Publikationen, die sich mit dem Antiquariatsbuchhandel während der NS-Zeit in Deutschland bzw. in den Nieder-

landen befassen, geben einen Einblick in die Komplexität des Themas: Werner Schroeder: Die „Arisierung“ jüdischer Antiquariate zwischen 1933 und 1942, in: *Aus dem Antiquariat*, NF 7/5 (2009), S. 295–330; ders.: Die „Arisierung“ jüdischer Antiquariate. Teil II, in: *Aus dem Antiquariat*, NF 7/6 (2009), S. 359–386; ders.: Die Plünderung von Antiquariaten und Buchhandlungen im Zweiten Weltkrieg, in: *Aus dem Antiquariat*, 3/4 (2011), S. 138–148; Piet Buijnsters: The Antiquarian book trade in the Netherlands during the Second World War, in: *Quaerendo*, 36/4 (2006), S. 251–292.

Neuer IAML-Vorstand auf internationaler Ebene

Zwischen dem 15. Mai und dem 14. Juni wurden in diesem Jahr in einem Online-Wahlverfahren vier Vizepräsident*innen und ein Designierter Präsident für den internationalen IAML-Vorstand gewählt, nachdem das Mandat des Vorstands in seiner bisherigen Besetzung pandemiebedingt um ein Jahr verlängert worden war.

Jürgen Diet (Bayerische Staatsbibliothek, München, Deutschland; Beirat Forum Musikbibliothek) und Anna Pensaert (Cambridge University Library and Pendlebury Library of Music, Cambridge, UK) wurden für eine zweite Amtszeit als Vizepräsident*innen bestätigt und können damit in der nächsten Wahl nicht erneut für dieses Amt antreten. Den nach jeweils zwei Amtszeiten scheidenden Vizepräsident*innen Jane Gottlieb (New York, USA) und Rupert Ridgewell (London, UK) folgen nun Stefan Engl (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Österreich; Schatzmeister IAML-Austria; Beirat Forum Musikbibliothek) und Janneka Guise (University of Toronto, Kanada) mit einer ersten Amtszeit nach.

Rupert Ridgewell (British Library, London, UK) wurde in der diesjährigen Wahl zum Designierten Präsidenten gewählt und wird somit 2024 das Amt des Präsidenten von Pia Shekhter (Gothenburg University Library, Göteborg, Schweden) übernehmen, die damit als Vorherige Präsidentin bis zum Amtsantritt der/des nächsten Designierten Präsident*in für zwei weitere Jahre Mitglied des Vorstands bleibt.

Das Amt des Schatzmeisters übernahm Kimmy Szeto (Baruch College, City University of New York, USA) bereits 2022 von Thomas Kalk (Düsseldorf, Deutschland); Generalsekretär von IAML ist seit 2018 Anders Cato (Slots- og Kulturstyrelsen / Danish Agency for Culture and Palaces, Kopenhagen, Dänemark). Der neue Vorstand nahm seine Arbeit mit dem Beschluss der diesjährigen Mitgliederversammlung in Cambridge (UK) am 4. August 2023 auf.

Kleiner Leitfaden zum internationalen IAML-Vorstand

Gemäß der Satzung besteht der IAML-Vorstand (IAML-Board/IAML-Bureau) aus einem/einer



Der internationale IAML-Vorstand im August 2023 in Cambridge (v.l.n.r.): Janneka Guise (im Video), Jürgen Diet, Kimmy Szeto, Pia Shekhter, Rupert Ridgewell, Anna Pensaert, Anders Cato, Stefan Engl. ©: IAML

Präsident*in, einem/einer Designierten Präsident*in (President-elect/Président désigné) oder einem/einer Vorherigen Präsident*in (Past-President/President sortant), vier Vizepräsident*innen, einem/einer Schatzmeister*in (Treasurer/Trésorier) und einem/einer Generalsekretär*in (Secretary General/Sécrétaire général). Der/die Präsident*in und vier Vizepräsident*innen werden alle drei Jahre durch die IAML-Mitglieder gewählt. Der/die Präsident*in bleibt für sechs Jahre Mitglied des Vorstands: ein Jahr als Designierte*r Präsident*in, drei Jahre als Präsident*in und zwei Jahre als Vorherige*r Präsident*in. Präsident*innen können nicht wiedergewählt werden und Vizepräsident*innen dürfen

für maximal zwei aufeinanderfolgende Amtszeiten gewählt werden. Die Wahlen erfolgen entweder per Briefwahl oder wie auch in diesem Jahr elektronisch. Der gewählte Vorstand nimmt die Geschäfte stets nach Beschluss der Mitgliederversammlung auf, die üblicherweise im Rahmen der Jahrestagung stattfindet. Generalsekretär*in und Schatzmeister*in werden durch die Mitgliederversammlung für eine erste Amtszeit von jeweils vier Jahren ernannt. Die Mandatierung kann durch die Mitgliederversammlung stets um zwei Jahre verlängert werden.

Dina Heß leitet die Bibliothek der Folkwang Universität der Künste in Essen



nationale
Forschungsdaten
Infrastruktur
for CULTURE

Eine neue Handreichung in der Knowledge Base von NFDI4Culture – Audiovisuelle Materialien in Forschung und Lehre

Ende 2020 hat das Konsortium NFDI4Culture/1/ als eines der ersten acht Konsortien der NFDI (Nationale Forschungsdateninfrastruktur)/2/ seine Arbeit aufgenommen mit dem Ziel, eine bedarfsgerechte Infrastruktur für Forschungsdaten der Architektur-, Kunst- und Musik- bis hin zu Theater-, Tanz-, Film- und Medienwissenschaft zu schaffen. Einer der insgesamt sieben Arbeitsbereiche ist die Cultural Research Data Academy/3/ (CRDA), die an der Entwicklung und Verbesserung von Daten- und Codekompetenz sowie von computergestütztem Denken und Datenmanagementfähigkeiten für die Geistes- und Kulturwissenschaften arbeitet. Sie versteht sich als interdisziplinäre und dezentrale

Institution zur Bündelung und Entwicklung von fachspezifischen und bedarfsorientierten Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten. Zudem fördert sie die Vernetzung zwischen bereits existierenden Aus- und Weiterbildungsinitiativen in diesem Bereich – auch mit anderen in diesem Bereich aktiven Institutionen wie anderen Konsortien oder FDM-Landesinitiativen. Sie koordiniert die Produktion und Veröffentlichung von Informations- sowie Schulungsmaterialien zum Forschungsdatenmanagement (FDM), erstellt das Gesamtkonzept für die Handreichungen und verwandte Informationsressourcen des Konsortiums und hat die konzeptionelle sowie organisatorische Federführung des Querschnittsteams *Guidelines* inne. All dies geschieht in einem Rahmen, der durch die FAIR- (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable) und CARE-Prinzipien (Collective Benefit, Authority of Control, Responsibility, Ethics) abgesteckt ist.

Das erwähnte Team *Guidelines* besteht aus Mitarbeiter*innen aller Arbeitsbereiche von NFDI4Culture und generiert aus deren umfassender fachlicher Kompetenz Themen, Texte und weiterführende Informationen. Ein kleines Redaktionsteam bündelt die inhaltlich-redaktionelle sowie die technische Arbeit und übernimmt die abschließende Textarbeit für die Publikation, indem es u. a. Stylesheets und Dokumentationen des Workflows bereitstellt sowie die Autor*innen der Handrei-

chungen redaktionell begleitet. Im Zuge dessen wurden zuletzt eine Online-Publishing-Pipeline sowie die im NFDI4Culture-Portal präsentierte *Knowledge Base*^[4] konzipiert und gelauncht.

Die Publikations-Pipeline zielt auf eine funktionale, ästhetisch ansprechende und persistente Online-Publikation mit all ihren Vorteilen gegenüber Ausdrucken oder PDF-Dateien ab. Je nachdem, wie Arbeit und Aufgaben bei den Autor*innen organisiert sind, kann die Textgenese mit einem Markdown-Dokument beginnen, für das in dem GRAV-Editor^[5] jeweils ein Arbeitsbereich eingerichtet wird, dessen Funktionalität auf die Einpassung und Optik des NFDI4Culture-Portals abgestimmt wurde. Der GRAV-Editor bietet eine intuitive Handhabung („What You See Is What You Mean“^[6]) und ist mit dem Flat-File-System in GitLab gekoppelt, wodurch das Aufsetzen einer Datenbank umgangen wird, die Bearbeitung der Texte (eingeschränkt) kollaborativ erfolgen kann und diese ausschließlich im Editor stattfindet – d. h., Kenntnisse zur Arbeit mit GitLab sind bei den Autor*innen nicht erforderlich. Bis zum Zeitpunkt der Publikation erfolgt die Arbeit im sogenannten Draft-Modus, die Texte sind dabei nur für die im Rahmen der Textgenese Beteiligten sichtbar, dies aber bereits im finalen Design.

Am Ende der Textgenese und redaktionellen Arbeit erfolgt dann die Online-Publikation im Rahmen der NFDI4Culture *Knowledge Base* und parallel dazu als Datenpublikation mit DOI (Digital Object Identifier^[7]) bei ZENODO.^[8] Da bei Publikationen von Texten sehr häufig noch nach einer PDF-Version gefragt wird, ist die Implementierung eines automatischen PDF-Exports aus der *Knowledge Base* heraus in Arbeit. Die mittels des Exports und/oder manuell erstellten PDF-Versionen werden gemeinsam mit der Datenpublikation bei ZENODO veröffentlicht.

Die erwähnte *Knowledge Base* ist Teil des NFDI4Culture-Portals und der Ort, an dem Informationsangebote für die Culture-Community gesammelt und zur Verfügung gestellt werden. Aktuell enthält sie innerhalb von NFDI4Culture erarbeitete Handreichungen, Berichte und Spezifikationen aus den Arbeitsbereichen des Konsortiums zu al-

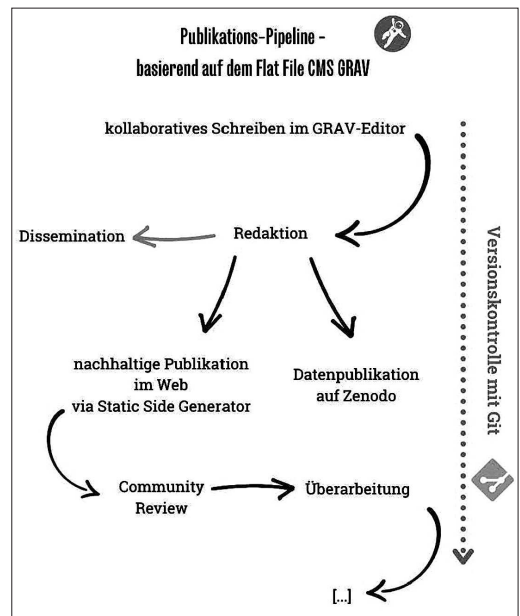


Abb. 1: Publikations-Pipeline



Abb. 2: Knowledge Base

len Aspekten des Forschungsdatenmanagements im Bereich des materiellen und immateriellen Kulturerbes. Zusätzlich bietet sie kuratierte Link-Empfehlungen zu hochwertigen offenen Bildungsressourcen.

Die dort publizierten Handreichungen sind medial nicht nur auf Texte beschränkt. Zuletzt wurden auch mehrere Video-Tutorials produziert, darunter eines zu „Normdaten“, dessen Konzeption auf einer Zusammenarbeit mit der Deutschen Nationalbibliothek basiert, die sich ihrerseits dem Thema mit dem Tutorial „Die Gemeinsame Normdatei“ annimmt.^[9]

Nicht nur bei der Produktion dieser Video-Tutorials oder im Feedback zu einem 2022 von der CRDA veranstalteten Workshop „Forschungsdatenmanagement (nicht nur) für Musikbibliothekare“/10/, sondern insbesondere bei dem von NFDI4Culture angebotenen Service des *Legal Helpdesk*/11/ wurden die Wichtigkeit und das große Informationsbedürfnis innerhalb der Culture Communities für urheberrechtliche Fragen auch im Zusammenhang mit audiovisuellen Medien deutlich.

Als dann aus dem Vorstand der Gesellschaft für Medienwissenschaften (GfM)/12/ die Anfrage gestellt wurde, ob das 2015 von Paul Klimpel und Eva-Marie König publizierte Gutachten „Urheberrechtliche Aspekte beim Umgang mit audiovisuellem Material in Forschung und Lehre“ in einer überarbeiteten und aktualisierten Fassung als Online-Publikation im Rahmen der NFDI4Culture *Knowledge Base* erscheinen könnte, wurde das Projekt umgehend in Angriff genommen – auch weil der zweite der beiden Autoren der Überarbeitung, Fabian Rack, Mitarbeiter im NFDI4Culture-Arbeitsbereich *Technologien, Recht & Ethik*/13/ und des bereits erwähnten *Legal Helpdesk* ist.

Das nun als attraktive Online-Publikation und als PDF-Version erschienene überarbeitete Rechtsgutachten trägt den Titel „Audiovisuelle Materialien in Forschung und Lehre – eine Übersicht zu urheberrechtlichen Aspekten“, wurde in Auftrag gegeben durch den Verband der Historiker und Historikerinnen Deutschlands (VHD)/14/, die Gesellschaft für Medienwissenschaft sowie NFDI4Culture und steht unter einer CC BY 4.0-Lizenz der Öffentlichkeit zur Verfügung.

Im Zuge der Überarbeitung wurde das Rechtsgutachten neu strukturiert und ordnet den aktu-

ellen Status quo historisch ein. Seit Erscheinen der ersten Fassung 2015 hat sich der Rechtsrahmen in erheblichem Umfang geändert. Zum einen unterzog der deutsche Gesetzgeber die urheberrechtlichen Nutzungserlaubnisse für Forschung und Lehre im Jahr 2017 einer grundlegenden Reform. Zum anderen verabschiedete die Europäische Union im Jahr 2019 eine (weitere) Urheberrechts-Richtlinie, die u. a. die Nutzung von „nicht verfügbaren“ Werken erleichterte. Die Auswirkungen all dieser Änderungen auf den Umgang mit audiovisuellen Werken in Forschung und Lehre werden erläutert, nicht zuletzt im Hinblick auf das Urheberrecht im nationalen und auch internationalen Kontext.

Hochgradig praxisrelevant ist auch die Frage, wann die Nutzung von Filmen überhaupt im Bildungskontext (beispielsweise in Seminaren, im Klassenverband und in Vorlesungen) urheberrechtlich von Belang ist – also wann eine Lizenz eingeholt werden muss und wann nicht. Die Autoren gehen dabei u. a. auf die hierfür entscheidende Abgrenzung zwischen nicht-öffentlicher und öffentlicher Wiedergabe ein.

Doch nicht nur der rechtliche Rahmen hat sich seit 2014 verändert. Auch das Rezeptionsverhalten zumindest hinsichtlich des zeitgenössischen Films hat sich stark vom Trägermedium wegbewegt und auf das Streaming verlagert. Das kann das Anfertigen lokaler Kopien tatsächlich wie rechtlich erschweren. Die Entwicklungen seit Erscheinen der ersten Fassung des Gutachtens haben eine umfassende Überarbeitung und Neubearbeitung der darin behandelten Rechtsfragen erforderlich gemacht.

Eine sprachliche Anpassung des Textes zu einer gendgerechten Schreibweise sowie die redaktionelle Betreuung und Einrichtung erfolgte in Abstimmung mit den Autoren durch das NFDI4Culture-Redaktionsteam im Auftrag der oben genannten Institutionen.

Dr. Martin Albrecht-Hohmaier ist wissenschaftlicher Mitarbeiter bei NFDI4Culture in der Cultural Research Data Academy und dem Cultural Coordination Office.



Abb. 3: Titel des Video-Tutorial zum Thema Normdaten

The screenshot shows the website interface for NFDI4Culture. On the left is a dark sidebar with the logo and a table of contents. The main content area features the title, an abstract, author information, and license details. At the bottom, there is a navigation bar with 'Vorwort zur aktualisierten Fassung (2023)' and a right-pointing arrow.

Feedback geben

NFDI4Culture Handreichung

Audiovisuelle Materialien in Forschung und Lehre – eine Übersicht zu urheberrechtlichen Aspekten

Abstract:

Das Rechtsgutachten (Neuauflage der Fassung von 2015) erläutert, wie audiovisuelle Materialien in Forschung und Lehre genutzt werden dürfen. Es stellt dar, in welchen Fällen Forschende eine Erlaubnis einholen müssen und in welchen die Nutzung gesetzlich erlaubt ist.

Autor:innen	Lizenz, Identifier, Version
Paul Kimpel Fabian Rack	Open Educational Resource, CC BY 4.0 ↗ Permalink: https://nfdi4culture.de/go/E4105 ↗ Metadaten: https://nfdi4culture.de/id/E4105 ↗ Datenpublikation: https://doi.org/10.5281/zenodo.8099443 ↗ Version: 1.0.3

Nächstes Kapitel
Vorwort zur aktualisierten Fassung (2023) →

Home
Vorwort zur aktualisierten Fassung (2023)
1. Audiovisuelle Materialien in Forschung und Lehre – ein juristisches Manifest? [↗](#)
2. Urheberrechtliche Grundlagen in Deutschland
3. Internationales Urheberrecht
4. Der Film aus urheberrechtlicher Sicht
5. Urheberrechtliche Relevanz
6. Gesetzliche Erlaubnisse
7. Lizenzen, Verträge und Nutzungsbedingungen
8. Persönlichkeitsrecht und Datenschutz
9. Umgang mit illegalen Quellen und Risikominimierung
10. Rückblick und Ausblick
11. Literatur
12. Anhang: Auszug aus dem Urheberrechtsgesetz
Q Suchbegriffe eingeben ✕

Abb. 4: Eröffnungs-Screen des Rechtsgutachtens

/1/ <https://nfdi4culture.de>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /2/ <https://www.nfdi.de>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /3/ <https://nfdi4culture.de/de/ueber-uns/aufgabenbereiche/aufgabenbereich-6.html>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /4/ <https://nfdi4culture.de/de/ressourcen/knowledge-base.html>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /5/ <https://getgrav.org/blog/premium-focus-nextgen-editor>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /6/ <https://de.wikipedia.org/wiki/WYSIWYM>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /7/ <https://www.forschungsdaten.org/index.php/DOI>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /8/ <https://zenodo.org>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /9/ <https://nfdi4culture.de/> | Ressourcen, dort Schaltfläche „Zur Knowledge Base“, zuletzt abgerufen am 22.08.2023. Das dazugehörige Video der DNB kann abgerufen werden unter: https://www.youtube.com/watch?v=6zb_eIOUJ-M, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /10/ Link zum Bericht dieses Moduls aus der Reihe von FDM-Basiskursen für unterschiedliche Bereiche innerhalb der bei

NFDI4Culture beteiligten Fächer: <https://nfdi4culture.de/de/nachrichten/research-data-management-not-only-for-music-librarians-1.html>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /11/ Der Legal Helpdesk bietet Unterstützung und Information für Forschende und Institutionen zu datenrechtlichen und ethischen Fragen, etwa zum Urheberrecht, zu Eigentums- und Persönlichkeitsrechten (Datenschutz), sowie den Umgang mit kulturell sensiblen Objekten. Er hilft dabei, Forschungsdaten so offen und leicht zugänglich wie möglich und konform mit den FAIR-Prinzipien und ethischen Richtlinien zu halten, indem rechtliche Fragen geklärt und Rechtsunsicherheiten reduziert werden. <https://nfdi4culture.de/de/dienste/details/nfdi4culture-helpdesk.html>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /12/ <https://gfmedienwissenschaft.de/>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /13/ <https://nfdi4culture.de/de/ueber-uns/aufgabenbereiche/aufgabenbereich-5.html>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
 /14/ <https://www.historikerverband.de/>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.

Praxisfragen zur Musikrecherche

Das Musikrepertoire ist längst unüberschaubar, und ständig wachsen die Recherchemöglichkeiten durch verbesserte oder neu ins Netz gestellte Kataloge und Datenbanken. Welche Lösungswege gibt es für bestimmte Auskunftfragen? Da die Recherchekompetenz zur musikbibliothekarischen Visitenkarte zählt, möchten wir Ihnen hier Gelegenheit geben, die eigenen Suchstrategien zu überprüfen. Dazu gehören Fragen aus allen Musikbibliothekstypen, zu allen Musikgenres und Materialarten. Die Antworten finden Sie am Ende des Hefts auf Seite 85.

Frage 1

Für eine Hausarbeit ist ein Studierender auf der Suche nach biografischen Informationen sowie diskografischen Angaben und den entsprechenden Aufnahmen von Musikerinnen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Das Online-Portal welcher Institution bietet hier die meisten Fundstellen?

Frage 2

Um die Programme einer Kammermusikreihe etwas diverser zu gestalten, sucht eine Dramaturgin Stücke schwarzer Komponist*innen für Klavier. Wo könnte sie entsprechende Noten finden?

Frage 3

Eine Studierende sucht für eine Seminararbeit Literatur zur Trauermusik aus der Zeit von Heinrich Schütz. Mit welchen Suchbegriffen lohnt sich ein Blick in welche bibliografischen Datenbanken?

Berlin

How to survive as an orchestra librarian – Bericht von der ersten MOLA Conference in Deutschland

MOLA ist eine Organisation von Notenbibliothekar*innen großer Orchester (Major Orchestra Librarians' Association). In Deutschland gab es bislang nur zwei Mitglieder, den Westdeutschen Rundfunk (WDR) und die Berliner Philharmoniker, während der Conference wurde der Norddeutsche Rundfunk (NDR) als drittes Mitglied aufgenommen. Die 41. MOLA Conference fand vom 02.06.–05.06.23 in Berlin statt, hervorragend organisiert von den Kolleg*innen der Berliner Philharmoniker. Orchesterbibliothekare aus der ganzen Welt waren angereist (u. a. aus Australien, Brasilien, Israel, Singapur, den USA und Kanada), darunter auch rund zehn deutsche IAML-Kolleg*innen. Die Zusammenstellung der Sitzungen war ansprechend und ausgewogen. Mit Anfängerkursen, Expertenkreisen (z. B. Oper, Militärbands, Ballett und Hochschulen), Gesprächen zum Thema mentale Gesundheit und ausführlichen Diskussionen mit Verlagsvertretern war für jeden Geschmack etwas dabei. Fachspezifische Aussteller von Verlagen, Softwareangeboten und Arbeitsmaterial rundeten das Angebot ab.

Tech Fair

Zum allerersten Mal organisierte das Tech-Committee der MOLA eine Tech Fair, auf der es in den Räumen der Hochschule für Musik Hanns Eisler die Gelegenheit gab, mit Softwareanbietern für Digitale Noten und Notationsprogramme ins Gespräch zu kommen und sich ihre Präsentationen anzusehen. Darüber hinaus gab es zwei Sessions zu den Themen „Music Notation Platforms: An Industry Perspective“^{/1/} und „A Comparison of Tablet Music Reader Technology Experiences“.^{/2/} Besonders letztere traf auf viel Begeisterung, da es ausdrücklich um realistische Erfahrungen und Probleme gehen sollte, ohne die grundsätzliche Thematik digitaler Noten oder Verkaufsargumente der Softwareanbieter zu diskutieren. Luke Speedy-Hutton (Melbourne Symphony Orchestra), Signe Marie Steensland (The Norwegian Radio Orchestra) und Julia Pestke (Westdeutscher Rundfunk) sprachen über Herausforderungen und Erfolge, gelungene und abgelehnte Pilotprojekte, überhitzte Tablets und Versuche, digitale Noten möglichst effizient in aktuelle Workflows einzubauen.

Berlin Philharmonic's Digital Concert Hall

Am ersten Veranstaltungstag führten die Gastgeber die Konferenzteilnehmer eindrucksvoll in die Geheimnisse ihrer erfolgreichen Digital Concert Hall ein, in der die Konzerte der Philharmoniker in

höchster Qualität auf vielen verschiedenen Geräten gestreamt werden können. Christoph Franke (Creative Producer) und Ina Heimann (Legal Assistance) erklärten leidenschaftlich und detailreich, wie viel Arbeit hinter der Aufnahme, Bearbeitung und Zugänglichmachung dieser Inhalte steckt und wie die Musiker damit umgehen, zu jedem Zeitpunkt eines Konzerts gefilmt zu werden.

Mentale Gesundheit

Besonders beeindruckend war die Session „Find Your Balance: Self-Care and Mental Health for Music Librarians“./3/ Hier teilten zunächst drei mutige Kolleg*innen ihre persönlichen Erfahrungen mit Burn-out und anderen mentalen Herausforderungen und berichteten von hilfreichen Lösungsansätzen. Dabei ging es vor allem darum, als Notenbibliothekarin an die eigene Gesundheit zu denken und Grenzen zu setzen, wenn in den letzten Minuten vor Probenbeginn aufwendige Änderungen verlangt werden. Den beteiligten Kolleg*innen war dabei ihre Leidenschaft für den Beruf und der Wunsch, trotz allem möglichst serviceorientiert zu arbeiten, deutlich anzumerken. Die Offenheit der moderierenden Kolleg*innen führte dazu, dass auch Teilnehmer*innen aus dem Publikum sich sicher genug fühlten, ihre persönlichen Herausforderungen (u. a. mit Diskriminierung am Arbeitsplatz) zu schildern. Eine gelungene Session mit einzigartiger und vertrauensvoller Atmosphäre.

Willkommen, liebe Anfänger

Eine der größten Stärken der MOLA-Gemeinschaft ist die Begrüßung und Unterstützung neuer Kolleg*innen. Damit ist neben der Atmosphäre im Allgemeinen sowie auf den Begrüßungsveranstaltungen vor allem die Session „Crash Course for Beginners – How to Survive as a New Librarian“/4/ gemeint. Helena Ericsson (Gothenburg Opera) und Ian Phillis (Aalborg Symphony Orchestra) leiteten hier eine Sitzung, in der neue Kolleg*innen Tipps erhielten, wie sie sich allgemein im neuen Job organisieren können, welche Software und Nachschlagewerke sich als gutes Handwerkszeug bewiesen haben, aber auch wie sie mit stressigen Situationen umgehen können.

Auch in weiteren Kursen (z. B. Einführung in die Harfennotation, Einrichtung von Streicherstimmen für Nicht-Streicher oder die Transposition für Blasinstrumente) teilten erfahrene Kolleg*innen ihr Wissen.

Ansprechend war dabei, dass für diese Kurse auch Musiker*innen eingeladen worden waren, die die besprochenen Aspekte demonstrierten.

Austausch mit Verlagen

Ein weiteres Highlight waren die von Inger Marie Garcia de Presno moderierten Sessions mit Verlagsvertretern. In einer dieser Sessions konnten Vertreter von Schott, UK Rights Companies, Music / Novello & Co, Edition Peters, Boosey & Hawkes, Bote & Bock, Universal Edition, Fennica Gehrman Oy, Bärenreiter / Alkor Edition, Faber Music und Breitkopf & Härtel ihre Firmengeschichte und ihren Umgang mit modernen Herausforderungen wie digitalen Noten beschreiben, und in der zweiten Session ging es um „Part Quality, Legibility, What Disturbs a Musician on Stage, and How Part Quality Can Be Improved“.^{/5/} Auch zu dieser Session wurden Musiker*innen eingeladen, die gemeinsam mit den Bibliothekaren erklärten, welche Widrigkeiten ihnen beim täglichen Gebrauch von Papiermaterial begegnen. Den Editoren und Produktionsverantwortlichen von Ricordi Berlin, Schott, Breitkopf & Härtel, Boosey & Hawkes und Bärenreiter wurde dabei die Gelegenheit gegeben, Ursachen und Hintergründe zu erläutern, sich aber auch gedankliche Notizen für zukünftige Verbesserungen zu machen. Auf diese Weise boten die Kolleg*innen hier einen spannenden Austausch, von dem sicher alle Beteiligten und Zuhörer profitierten.

Auf Wiedersehen Berlin!

Insgesamt war diese Konferenz eine rundum gelungene Veranstaltung mit vielen anregenden und hilfreichen Diskussionen und spannenden Begegnungen. Ein großer Dank gilt dabei Inger Marie Garcia de Presno und Sebastian Schübler für die großartige Organisation und Umsetzung.

Julia Pestke ist Information Specialist beim Westdeutschen Rundfunk / Notenarchiv, Projekt Digitale Note

^{/1/} MOLA Berlin 2023. Conference Programm. www.mola-inc.org/p/mola-berlin-2023 (31.07.2023).

^{/2/} Ebd.

^{/3/} Ebd.

^{/4/} Ebd.

^{/5/} Ebd.

Leipzig

Die musikbibliothekarische
Ausbildung in der Buch- und
Musikstadt Leipzig/1/

Mit dem Thomanerchor als einem der ältesten Knabenchöre Deutschlands, dem Gewandhausorchester als dem ältesten bürgerlichen Konzertorchester im deutschsprachigen Raum, einer Musikhochschule, die wiederum die älteste Musikhochschule in Deutschland ist, und Breitkopf & Härtel als ältestem Musikverlag der Welt verfügt Leipzig über eine unstreitige Position als eine der traditionsreichsten und international führenden Musikstädte. Neben der Bezeichnung Musikstadt galt Leipzig spätestens seit dem 18. und bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts unangefochten als die deutsche Buchstadt. Auch wenn die heutige Verlagsdichte nicht ansatzweise mit jener vor 100 Jahren vergleichbar ist, versucht die Stadt vor allem mit der Buchmesse, der Deutschen Nationalbibliothek und überhaupt einer beachtlichen Dichte an Bibliotheken dem Titel Buchstadt weiterhin gerecht zu werden. Mit Blick auf diesen Schmelztiegel aus Buch- und Musikstadt ist es kaum verwunderlich, dass in Leipzig mit der Musikbibliothek des Verlages C.F. Peters 1894 auch die erste öffentlich zugängliche Musikbibliothek Deutschlands gegründet wurde.

Heute verfügt Leipzig über eine der größten Dichten an Musikbibliotheken und -archiven in Deutschland. Neben dem Deutschen Musikarchiv und der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken arbeiten hier die Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, die Zweigstelle Musik der Universitätsbibliothek, das Bach-Archiv, das Schallarchiv für christliche Populärmusik, die Notenbibliotheken und -archive von Gewandhaus, Oper und Mitteldeutschem Rundfunk und das Sächsische Staatsarchiv Leipzig mit seinen reichen Musikverlagsbeständen. Die Leipziger Musikbibliothekslandschaft bedient damit praktisch alle denkbaren Nutzergruppen: Studierende und Forschende der Musikwissenschaft, Forschende mit Spezialinteressen, Studierende musikpraktischer Studienfächer und Berufsmusiker*innen, aber auch die allgemeine musikinteressierte Öffentlichkeit wird versorgt.

Als Musikwissenschaftler und Bibliothekar ist es mir natürlich eine besondere Freude, gerade in der Buch- und Musikstadt Leipzig eine Professur zu bekleiden, deren Schwerpunkte in der musikbibliothekarischen Forschung und Lehre liegen. Die Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur (HTWK) Leipzig besitzt im Studiengang Bibliotheks- und Informationswissenschaft mit der Profillinie „Musikbibliotheken“ ein Alleinstellungsmerkmal: An keiner anderen deutschen Hochschule kann man sich derart spezialisiert mit musikbibliothekarischen Arbeitstechniken befassen und einen vergleichbaren Abschluss erreichen./2/ Die Ausbildung von Bibliothekarinnen und Bibliothekaren in Leipzig geht in ihren Wurzeln zu-

rück auf die 1914 gegründete Fachschule für Bibliothek-Technik und -Verwaltung, die erste Bibliothekarschule Deutschlands.^{/3/} Hier wurden in der Folge die Beschäftigten an Öffentlichen Bibliotheken ausgebildet, während an der ein Jahr später eröffneten Deutschen Bibliothekar- und Museumsbeamten-Schule (ab 1917 Deutsche Bibliothekarschule) die Ausbildung für die Arbeit an wissenschaftlichen Bibliotheken erfolgte. Bis zur Einrichtung des Diplomstudiengangs Bibliothekswesen mit den Studienrichtungen „Öffentliches Bibliothekswesen“ und „Wissenschaftliches Bibliothekswesen“ an der 1992 gegründeten HTWK Leipzig hatte das getrennte Studium für die beiden Sparten öffentliches und wissenschaftliches Bibliothekswesen die bibliothekarische Ausbildung in Leipzig bestimmt. 2008 wurde der Diplomstudiengang durch die modularisierten Bachelor- und Master-Studiengänge abgelöst. Musikbibliothekarische Lehrinhalte wurden an der HTWK Leipzig von Anfang an vermittelt – zunächst durch Prof. Dietmar Kummer, der in den 1990er Jahren das Thema „Musikbibliotheken und Phonotheken“ mit zwei Semesterwochenstunden im Kurrikulum vertreten hat. Die Vorlesung sollte eine Einführung in das öffentliche und wissenschaftliche Musikbibliothekswesen in Deutschland geben. Themen waren neben Institutionen wie Musikarchiven und -bibliotheken, Phonotheken und der AIBM u. a. der Musikalien- und Phonomarkt, die Musikalienerschließung, der Musikalienleihverkehr und die klassifikatorische Inhaltserschließung von Musik.^{/4/} Prof. Dr. Kornelia Richter hat diese Profilierung in den 2000er Jahren ausgebaut und 2010 schließlich für den Masterstudiengang Bibliotheks- und Informationswissenschaft die Profillinie Musikbibliotheken entwickelt, die sich seitdem fest im Kurrikulum etabliert hat. Im Bachelorstudiengang können die Studierenden ab dem dritten Semester zwischen den Studienschwerpunkten Informationserschließung und -vermittlung, Literatur- und Medienvermittlung und Kinder- und Jugendbibliotheksarbeit wählen – eine musikbibliothekarische Schwerpunktbildung gibt es hier nicht; stattdessen wird im vierten Semester ein Wahlpflichtmodul Musikbibliotheken im Umfang von vier Semesterwochenstunden (SWS) angeboten. Diese verteilen sich auf zwei Lehreinheiten im Umfang von jeweils zwei SWS: Lehreinheit 1 bietet eine Einführung in die musikbibliothekarische Arbeit und die Bestandsspezifika von Musikbibliotheken. Lehreinheit 2 wird unterrichtet von Dipl.-Bibl. Ursula Orbeck und befasst sich mit der Katalogisierung von Musikmedien. Behandelt werden hier die RDA-Festlegungen zur Erschließung von Musikalien und AV-Medien und der Umgang mit Medienkombinationen sowie die Bildung von Werktiteln und bevorzugtem Sucheinstieg von Musikmedien. Dabei wird die Erfassung der Katalogisierungsdaten in den Lehrveranstal-

tungen im K10plus im PICA-Format geübt. Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Bachelormoduls sind Studierende, die sich für die spezifische Arbeit in Musikbibliotheken interessieren und teilweise bereits musikpraktische oder musikgeschichtliche Vorkenntnisse mitbringen. Eine Teilnahmevoraussetzung ist das allerdings nicht.

Der Masterstudiengang Bibliotheks- und Informationswissenschaft baut auf dem siebensemestrigen Bachelor auf und umfasst selbst drei Semester. Mit Aufnahme des Studiums können sich die Studierenden für eine von drei Profillinien entscheiden. Angeboten werden die Linien Musikbibliotheken, Bibliothekspädagogik und Historische Bestände. Entscheiden sich die Studierenden für eine davon, dann besuchen sie zwei Profilierungsmodule der jeweiligen Linie. Im Laufe des Studiums müssen ein Projektmodul und ein Praktikum absolviert werden. Die thematische Ausrichtung von Projekt und Praktikum muss dabei der jeweiligen Profillinie entsprechen. Dasselbe gilt für die Masterarbeit. So werden im Verlauf des Masterstudiums die Hälfte der Leistungspunkte innerhalb des thematischen Schwerpunktbereichs erworben. Freilich können die Module der Profillinie Musikbibliotheken auch von Studierenden besucht werden, die einen anderen Schwerpunkt gewählt haben. Oft interessieren sich beispielsweise Studierende der Profillinie Historische Bestände für musikbibliothekarische Inhalte, da die beiden Bereiche auch in der Berufspraxis Hand in Hand gehen können: Musikbibliothekarinnen und Musikbibliothekare an wissenschaftlichen Bibliotheken haben fast immer auch mit historischen Musikbeständen zu tun; und andersherum finden sich vielerorts Musikmedien auch im Bestand der Abteilungen und Bereiche, die für Handschriften und Alte Drucke zuständig sind.

Die Inhalte in den beiden musikbibliothekarischen Profillinienmodulen umfassen im ersten Semester unter anderem einen musikgeschichtlichen Überblick, eine Einführung in die Terminologie zur Musik- und Gattungstheorie sowie Grundlagen der musikalischen Formenlehre. Schwerpunkte bilden das Kennenlernen spezieller Medienformen von Musikbibliotheken, die Typologie des Musikinformationswesens, ein Überblick über die Institutionen der Musikwirtschaft und die Behandlung von Urheberrechtsfragen – insbesondere im Zusammenhang mit der Vervielfältigung und Wiedergabe von Musikmedien. Ergänzend dazu beschäftigen sich die Studierenden in einer von Ursula Orbeck separat unterrichteten Lehreinheit mit der Spezifik und den Problemen der inhaltlichen Erschließung. Im Umfang von einer SWS werden hier die verbale (RSWK und Regeln im K10plus) und die klassifikatorische Sacherschließung von Musikmedien (RVK, SMM, TSM, KAB/TM und DDC) vermittelt.

Das Profillinienmodul im zweiten Mastersemester beschäftigt sich ausführlich mit musikbibliothekarischen Informationsdienst-

leistungen. Dabei stehen neben Besonderheiten des Auskunfts- und Informationsdienstes vor allem fachspezifische Informationsressourcen auf dem Lehrplan. Die Studierenden lernen unter anderem Fachlexika, Handbuchreihen und die wichtigsten Fachdatenbanken kennen. Die Prüfungsleistung in diesem Modul besteht in der Anfertigung einer Rezension eines aktuellen Titels des Musikschritums für das Forum Musikbibliothek. Die Kooperation zwischen dem Studiengang und dem Forum Musikbibliothek wurde 2022 begonnen; inzwischen sind daraus zehn publizierte Rezensionstexte entstanden.

Das von den Masterstudierenden zu absolvierende Praktikum dauert acht Wochen. Aufgabe ist die berufspraktische Umsetzung eines inhaltlichen Projektes an einer Bibliothek oder einer anderen informationsvermittelnden Einrichtung. Dieses Projektpraktikum zielt auf eine enge Verbindung zwischen Studium und Berufspraxis; auch insofern ist der Standort Leipzig mit seiner musikbibliothekarischen Dichte ein Segen für die Ausbildung. Eine bei unseren Studierenden besonders beliebte Praktikumeinrichtung ist die Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Hier sind es häufig Bestandserschließungsprojekte, die von den Studierenden bearbeitet werden. Ziel des Projektpraktikums ist es, die Studierenden schon während des Studiums eng mit der Berufspraxis zu verzahnen. Als Praktika können daher auch studienbegleitende berufspraktische Tätigkeiten angerechnet werden. Als Beispiel ist hier eine Kooperation mit dem Lippmann+Rau-Musikarchiv in Eisenach zu nennen, aus der kürzlich eine Masterarbeit hervorgegangen ist, die sich mit der Erschließung und Analyse der Sammlung des Konzertveranstalters Horst Lippmann beschäftigt./5/

Die Projektmodule sind genauso ein integraler Bestandteil unseres Studiengangs und haben ebenfalls das Ziel, eine enge Verbindung zwischen theoretischen Inhalten des Studiums und der beruflichen Praxis herzustellen. Die Projekte umfassen einen zeitlichen Rahmen von insgesamt 150 Stunden. Im Gegensatz zum Praktikum, das den Fokus auch auf organisatorische und dienstpraktische Einblicke in den Arbeitsalltag legt, stehen bei den Projekten klar umrissene Arbeitsvorhaben im Vordergrund. Diese Projekte können von den Studierenden auch in Teamarbeit als Gruppe durchgeführt werden.

Ein Beispiel für ein solches Praxisprojekt, dessen Bearbeitung bereits unter Kornelia Richter begonnen wurde, ist die Erschließung des Notenbestandes des Leipziger Symphonieorchesters. Das Orchester wurde 1963 gegründet und ist heute das einzige professionelle Orchester der Landkreise Leipzig und Nordsachsen. Im Laufe der Zeit hat das Orchester mehrere Fusionen mit anderen Orchestern der Re-

gion durchlaufen, wodurch ein heterogener Notenbestand im Archiv entstanden ist. Dieser Bestand setzt sich aus den Materialien von mindestens drei verschiedenen Orchestern zusammen und weist daher zahlreiche Dubletten auf. In Zusammenarbeit mit dem Notewart des Orchesters wurde mit SoftNote eine geeignete Erfassungssoftware ausgewählt und anschließend begonnen, den Bestand zu sortieren und zu erschließen. Ein weiteres Praxisprojekt hat sich zuletzt mit der Erschließung eines Teilnachlasses des Dirigenten Otto Dessoiff befasst, der im Jahr 2021 aus Privatbesitz vom Gewandhausarchiv übernommen worden war. Und ein drittes Projekt ist das Musikverlagswiki, das in Kooperation mit der IAML Deutschland und unserem Studiengang seit 2011 besteht. Das Ziel dieses Projekts ist die Erarbeitung einer Datenbank als wissenschaftlichem Hilfsmittel zur Datierung von Notenpublikationen. Die Studierenden haben die Aufgabe, historische Daten zu Verlagshäusern und Druckereien aus musikwissenschaftlicher Sekundärliteratur sowie aus archivalischen Primärquellen, insbesondere den Beständen des Sächsischen Staatsarchivs Leipzig, zusammenzutragen. Durch die Pandemie und den Wechsel in der Professur war die Erfassungsarbeit zuletzt ins Stocken geraten. Eine Herausforderung besteht außerdem in der inzwischen veralteten technischen Umgebung der Datenbank, die idealerweise in ein neues, zeitgemäßes System überführt werden sollte. Zunächst haben wir im Rahmen eines Bachelorarbeitsprojektes/6/, das im Sommer 2023 angeschlossen wurde, aber eine Evaluation der Datenbank durchgeführt, um zu schauen, inwiefern die Strukturen und Inhalte nach einer Laufzeit von 12 Jahren noch den Bedürfnissen der Nutzenden entsprechen. Die Untersuchung hat einen durchaus kritischen Blick der Nutzenden auf die aktuellen Funktionen und Inhalte des Musikverlagswikis gezeichnet, dem nun begegnet werden muss, bevor die inhaltliche Erfassungsarbeit wieder aufgenommen werden kann.

Nach dem Absolvieren des Praktikums und des Praxisprojektes erfolgt in der Regel im dritten Semester das Verfassen der Masterarbeit, mit der das Studium abgeschlossen wird. Aufgrund des demografischen Wandels und des damit verbundenen Fachkräftemangels ergibt sich für die Absolventinnen und Absolventen grundsätzlich eine optimistische Arbeitsmarktsituation. Problematisch ist, dass die Vermittlung der spezifisch musikbibliothekarischen Inhalte aufgrund von Komplexität und Umfang einerseits eine Ausbildung der Studierenden auf Masterniveau erfordert, andererseits aber die in den Tarifverträgen des öffentlichen Dienstes oder der Länder zu besetzenden Stellen weit überwiegend auf Diplom- bzw. Bachelorniveau eingruppiert sind. In der Regel gelingt der Berufseinstieg denn auch meist auf diesen Stellen, obgleich Pflichtmodule des Masterstudien-

gangs wie „Organisation und Personalführung“ oder „Ressourcenmanagement“ die Studierenden für Leitungsaufgaben qualifizieren. Spätestens nach einigen Jahren Berufserfahrung bestehen daher in der Regel gute Aussichten auf erfolgreiche Bewerbungen um Stellen, die auf Masterniveau eingruppiert sind.

Als eine Stadt mit einer reichen musikgeschichtlichen und einer langen musikbibliothekarischen Tradition bietet Leipzig mit seiner vielfältigen Landschaft an musikalischen Institutionen eine inspirierende Umgebung für angehende Musikbibliothekarinnen und Musikbibliothekare. Im Zuge der digitalen Transformation ergeben sich für dieses ohnehin abwechslungsreiche Berufsfeld viele neue Herausforderungen, da die Arbeit von Musikbibliotheken und -archiven (weit über das Sammeln, Erschließen und Bewahren von Medien hinaus) als Dienstleistungseinrichtungen für die Musikwissenschaft einerseits und eine musik- und kulturinteressierte Öffentlichkeit andererseits an Bedeutung gewinnt. Mit einer kontinuierlichen Weiterentwicklung und Anpassung der Ausbildungsinhalte leisten die Bachelor- und Masterstudiengänge Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig einen zentralen Beitrag zur Ausbildung musikbibliothekarischen Fachpersonals in Deutschland und sind dabei zugleich ein wichtiger Knotenpunkt im gut vernetzten Geflecht der Leipziger Musikinstitutionen.

Prof. Dr. Manuel Bärwald ist Musikwissenschaftler und Bibliothekswissenschaftler. Er lehrt seit 2022 im Studiengang Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

/1/ Der vorliegende Text beruht auf einem Vortrag, der am 14. September 2022 auf der Tagung der IAML-Ländergruppe Deutschland in Düsseldorf gehalten wurde.

/2/ Musikbibliothekarische Inhalte sind in Deutschland nur noch an der Hochschule Hannover (Wahlmodul im Bachelorstudiengang Informationsmanagement im Umfang von 4 SWS) und der Hochschule der Medien (Wahlmodul im Masterstudiengang Bibliotheks- und Informationsmanagement im Umfang von 2 SWS) Teil der bibliothekarischen Ausbildung.

/3/ Andrea Nikolaizig: Leipziger Zeitreisen. Ein Vorwort, in: *Zeitreisen in die bibliothekarische Zukunft. 1914 – 2014 – 2114*, hrsg. von Andrea Nikolaizig, Berlin 2014, S. 9–15, hier S. 9. Vgl. auch Ladislaus Buzás: *Deutsche Bibliotheksgeschichte der neuesten Zeit*, Wiesbaden 1978 (Elemente des Buch- und Bibliothekswesens. 3), S. 72 f. und 116.

/4/ Personal- und Vorlesungsverzeichnis, Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig (FH), Fachbereich Buch und Museum, Sommersemester 1994, S. 25.

/5/ Richard Limbert: *Die Erschließung und Analyse der Horst-Lippmann-Sammlung im Lippmann+Rau-Musikarchiv, Eisenach*, Masterarbeit, Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig 2023.

/6/ Luisa Dölker, *Das Musikverlagswiki. Eine Umfrage zu den Bedürfnissen und Anforderungen in der Benutzung*, Bachelorarbeit, Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig 2023.

Weimar

Hochschule für Musik Franz Liszt: Jetzt im Judaica-Portal – mehr als 7.000 Bücher, Noten und Musikstücke mit Bezug zur jüdischen Kultur

Insgesamt 7.130 Titel aus dem elektronischen Katalog der Bibliothek der Weimarer Musikhochschule sind jetzt in einem internationalen Discovery-System des Selma Stern Zentrums für Jüdische Studien Berlin-Brandenburg zu finden. Wie in deutschlandweit 29 anderen Bibliotheken haben Bibliothekarinnen in der Weimarer Musikhochschule Katalogisate derjenigen Bücher, Noten, Aufsätze oder Stücke auf Schallplatten und CDs markiert, die einen Bezug zur jüdischen Kultur haben. Diese wurden nun für das deutsche Judaica-Portal des Selma Stern Zentrums bereitgestellt.

Sie sind dort neben Judaica-Titeln der Berliner Staatsbibliothek, der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, des Europäischen Zentrums für jüdische Musik in Hannover sowie vieler kleiner, auf jüdische Kultur spezialisierter Sammlungen zu finden. Das Judaica-Portal ist ein Gemeinschaftsprojekt des Selma Stern Zentrums für Jüdische Studien Berlin-Brandenburg und der Universitätsbibliothek Potsdam in Zusammenarbeit mit dem Kooperativen Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg (KOBV) und dem Fachverbund Judaica.

Die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar ist die somit dreißigste Institution, die sich an diesem Judaica-Gesamtkatalog beteiligt. Jascha Nemtsov, Weimarer Professor für die Geschichte der jüdischen Musik, freut sich, dass nun insbesondere mit den Noten jüdischer klassischer Komponisten ein neues Profil im Judaica-Portal sichtbar geworden ist. „Ich bin Frau Hofmann und ihrem Team sehr dankbar für diese wichtige Arbeit, die der internationalen Forschung zugutekommt.“

Die Leiterin der Weimarer Musikhochschulbibliothek, Katharina Hofmann, ist sich sicher, dass sich die Arbeit ihrer Kolleginnen gelohnt hat: „So können wir unsere Bestände einem weiteren Publikum nahebringen. Eventuell erhalten wir dadurch mehr überregionale



Ein Ausschnitt der jetzt im Judaica-Portal nachgewiesenen Medien mit Bezug zur jüdischen Kultur aus der Bibliothek der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. Foto © Franziska Grewe

Leihanfragen. Wir waren selbst erstaunt, wie viele Noten, Tonträger und Literatur mit jüdischem Hintergrund sich in unseren Regalen befinden.“

Momentan wird in der Weimarer Hochschulbibliothek eine umfangreiche Bücher- und Notensammlung des Sammlers Jürgen Gottschalk zur jüdischen Kultur, insbesondere zu jüdischer Musik und jüdischem Humor, erschlossen. Die insgesamt rund 4.000 Titel aus dieser Sammlung werden dann allesamt ebenfalls im Judaica-Portal zu finden sein.

Nähere Informationen zum Judaica-Portal: <https://judaica.kobv.de>

Einblick von außen ... Marie Radauer-Plank

Die gebürtige Salzburgerin Marie Radauer-Plank studierte das Konzertfach Violine in Salzburg, Hannover und Brüssel bei Benjamin Schmid, Lukas Hagen, Ulf Schneider und Augustin Dumay sowie Barockvioline bei Reinhard Goebel, mit dem sie bis heute eine intensive Zusammenarbeit verbindet. Eine rege Konzerttätigkeit führte die Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe (u. a. 2. Preis beim Bach-Wettbewerb 2014) bereits quer durch Europa, die USA und Asien. Marie-Radauer Plank tritt nicht nur als Solistin mit namhaften Orchestern wie dem Münchner Rundfunkorchester auf, sondern ist auch gern gesehener Gast bei Originalklang-Ensembles wie den Berliner Barocksolisten, Concerto Melante und dem Ensemble Diderot. Mit der Pianistin Henrike Brüggem hat sie mehrere CDs mit Werken von Szymanowski, Enescu und zuletzt von Beethoven und dessen Schüler Erzherzog Rudolph von Österreich veröffentlicht.

Barbara Fuchslehner (BF): Liebe Frau Radauer-Plank, erst einmal herzlichen Dank, dass Sie sich die Zeit genommen haben, in unsere Bibliothek zu kommen. Sie sind eine sehr vielseitige Musikerin, haben sich intensiv mit historischer Aufführungspraxis beschäftigt, und Ihnen liegt auch Musik, die nicht so häufig aufgeführt wird, besonders am Herzen. Jetzt würde mich interessieren: Welche Rolle spielen denn Bibliotheken, insbesondere Musik-Bibliotheken, in Ihrem Berufsleben?

Marie Radauer-Plank (MR): Bibliotheken spielen bei mir schon seit der Studienzeit eine große Rolle. Für mich sind Bibliotheken einfach Schatzkammern. Es ist unglaublich, was man da alles entdecken kann. Man kann dabei vom Hundertsten ins Tausendste kommen. Für mich fängt diese Schatzsuche schon an, wenn ich an diesen langen Reihen von Noten entlanggehe und denke: Ah, das könnte man auch spielen, das wäre interessant zu hören. So fängt sie immer an, die Suche nach neuem Repertoire oder auch altbekanntem Repertoire, das vielleicht zu Unrecht nicht oft aufgenommen oder aufgeführt wurde.

BF: Und wenn Sie in die ub.mdw [= die Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien] kommen, welche Angebote nutzen Sie hier besonders?

MR: Bei euch habe ich mir den Nachlass einer in Österreich beheimateten Komponistin angeschaut, Mary Dickenson-Auner, auf den ich über eine Online-Suche gestoßen bin. Ich war dann auch ganz begeistert, welche Nachlässe sonst noch bei euch lagern. Gerade in Zeiten, in denen auch Komponistinnen immer mehr wiederentdeckt werden, finde ich das sehr spannend.

BF: Haben Sie vor, etwas von Mary Dickenson-Auner aufzuführen?

MR: Es würde mich sehr interessieren. Allerdings ist die vollständige Orchester-Partitur, die ich gesucht habe, nicht hier. Da muss meine Recherche noch weitergehen. Ich weiß nicht, ob man Erben

ausfindig machen kann. Ich habe während der Corona-Zeit ein Stipendium vom Deutschen Musikrat bekommen, und es ist mir ein großes Anliegen, Komponistinnen meines Heimatlandes Österreich wiederzuentdecken. Da gibt es erstaunlich viel, vor allem auch für mein Instrument.

BF: Welche anderen Musik-Bibliotheken nutzen Sie noch?

MR: Ich bin Stammkundin in der Amerika-Gedenkbibliothek in Berlin. Das ist eine super Bibliothek mit tollem Fachpersonal. Ich habe dort viel Fachliteratur gefunden und gelesen, als ich für die Booklets der beiden CDs unseres Duos zu Szymanowski und Enescu recherchiert habe.

BF: Sie schreiben die Booklets zu Ihren CDs also selbst?

MR: Ja, außer bei unserer Beethoven-CD. Da hat Reinhard Goebel das Booklet verfasst, weil er uns auch auf die Violinsonate von Erzherzog Rudolph von Österreich aufmerksam gemacht hatte.

BF: Und wo schauen Sie nach, wenn Sie nach Fachliteratur oder nach Noten suchen?

MR: Das ist unterschiedlich. Ich bin sehr altmodisch, was Noten betrifft. Ich habe diese einfach am liebsten in der Hand. Deswegen



Marie Radauer-Plank © Marco Borggreve

suche ich meist im Online-Katalog der Bibliothek, von der ich hoffe, dass die Noten dort liegen und leihe sie mir dann aus. Wenn ich mich entschieße, etwas aufzuführen, kaufe ich mir die Noten auch noch. Dann kann ich persönliche Einzeichnungen machen. Es gibt aber auch Kolleg_innen, die alles über die Henle-App spielen. Ich habe letztens auch mein erstes Konzert mit dem iPad gespielt. Bei der Erarbeitung des Werks habe ich es super gefunden, weil man sich zum Beispiel Stellen, die noch zu verbessern sind, einkreisen kann und das dann wieder rückgängig machen kann, wenn es dann gut funktioniert. Dann hat man wieder Blanko-Noten. Alles toll, aber letzten Endes mag ich gern das Gefühl des Blätterns, das Haptische. Ich kann mir vorstellen, beide Formen parallel zu nutzen, aber ganz auf das Analoge möchte ich nicht verzichten.

BF: Wenn Sie sich für Nachlässe interessieren, sind vermutlich Digitalisate für Sie von Vorteil?

MR: Ja, das ist ganz toll! Für mich ist das vergleichbar mit dem parallelen Bestehen von digitalen Noten und Noten in Bibliotheken. Da ist ja auch dieser menschliche Kontakt zum Bibliothekar oder zur Bibliothekarin. Die gemeinsame Recherche bzw. dass man kommt und fragt, das ist nicht ersetzbar.

BF: Das haben Sie schön gesagt. Der Faktor Mensch spielt also noch eine Rolle. Das führt mich gleich zu meiner nächsten Frage: Sehen Sie für Musikbibliotheken eine Zukunft im digitalen Zeitalter?

MR: Absolut! Ich glaube, trotz aller neuen Möglichkeiten, Suchmaschinen, künstlicher Intelligenz usw. bekommt man Ideen, wo und wie man weiter recherchieren könnte, vor allem durch das Gespräch und nicht nur dadurch, dass man etwas in eine Suchmaschine eingibt. Vor etwa zwei Jahren habe ich ein Tutorial des Deutschen Musikinformationszentrums zum Thema Recherche angeschaut. Das hat mir als Laiin wahnsinnig geholfen, aber es gibt immer wieder Sackgassen.

BF: Man weiß ja auch manchmal gar nicht, was man nicht weiß.

MR: Ganz genau.

BF: Sie werden also weiterhin gerne in die Bibliothek kommen. Gibt es eine Bibliothek, die Sie schon immer besuchen wollten?

MR: Irgendwann möchte ich einmal ins Trinity College in Dublin. Da müssen tolle Schätze liegen. Außerdem habe ich Fotos von den Innenräumen gesehen, weil ein Kollege von mir dort war. Da dachte ich: Da muss ich hin, allein schon des Erlebnisses wegen.

BF: Frau Radauer-Plank, herzlichen Dank für das Gespräch.

Barbara Fuchslehner führte das Interview mit Marie Radauer-Plank am 06.07.2023 in der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (ub.mdw).

Körper(-lichkeit) in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

Hrsg. von Nadine Scharfetter und Thomas Wozonig



Bielefeld: transcript Verlag
 2023, Preis Druckexemplar (D):
 46,- EUR.
 ISBN: 978-3-8376-5891-0
 (Print)

Der vorliegende Sammelband widmet sich auf Basis der Tagung „Body and Corporeality in 20th and 21st Century Music“ im November 2020 in Graz dem Aspekt der Körperlichkeit in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Anders als andere Publikationen zu diesem Thema, nehmen die Autor*innen vor allem den Körper als zentrales Element in der Musik in den Blick und keineswegs nur als ausübendes Medium. Stilistisch bewegen sich die überwiegend englischsprachigen Beiträge dabei weit über den Bereich der Neuen Musik hinaus. Auch Tanz, Metal und Vokalmusik arabischer Frauen im Südwest-Iran werden beispielsweise beleuchtet. Der Band schließt mit einem Beitrag zur Kreativität künstlicher Intelligenz. Ein breites Spektrum also, das hier bedient wird.

Den Auftakt bildet ein Aufsatz von Stephanie Schroedter (Professur für „Theorien von Musik und Bewegung“ in Wien) zu Musik, Körper und Bewegung, mit dem sie eine theoretische Grundlage für alle weiteren Perspektiven legt. Sie betrachtet vor allem die Geschichte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Körper und Musik und legt Spuren dar, die diesem Buch vorausgehen. Sie untermauert das Gesagte am Ende ihres Beitrags mit einer Schilderung und Fotomaterial von Veranstaltungen, die im Rahmen der Reihe „Edward's Ear – Muybridge extended“ zwischen Februar 2017 und Oktober 2018 in Berlin, Rümelingen und Frankfurt/Main stattfanden.

Misty Choi (Musikwissenschaftlerin an der Hong Kong Academy for Performing Arts) widmet sich dem Werk *Un re in ascolto* von Luciano Berio – auch anhand von Notenbeispielen und Zitaten des Komponisten. Dabei geht es vor allem um Berios Sichtweise auf Körper und Stimme, immer im Kontext von Musiktheater. Diesen Faden nimmt auch Weronika Nowak (Assistenzprofessur am Institute of Musicology an der Adam Mickiewicz University Poznan) auf. Sie geht dabei ganz allgemein auf Körperlichkeit in Berios Werken des Musiktheaters ein. Auch sie belegt ihre Ausführungen mit einigen Originalzitaten des Komponisten. Thomas Wozonig (Kunstuniversität Graz) nähert sich dem Körperlichen in der Musik anhand eines weiteren Beispiels aus dem Bereich der Neuen Musik mit Helmut Lachenmanns Werk *Pression*. Konkret wird es für ihn mit der Interpretation von Éric-Maria Couturier im Jahr 2015, die auf YouTube einsehbar ist. Thomas Knickmann (Musikwissenschaftler & Gymnasiallehrer in Hamburg) eröffnet mit seinem Aufsatz den Aspekt des organischen Atmens, dargestellt an der Musik der israelischen Komponistin Chaya Czernowin. Dabei geht es ihm sowohl um die vokale als auch orchestrale Atmung als körperliche Erfahrung – für Aufführende und Publikum gleichermaßen. Auch er untermauert seinen Beitrag mit Notenbeispielen und Originalzitaten der Komponistin.

Auch der nächste Abschnitt bewegt sich noch im Feld der Neuen Musik: Tanz- und Musikwissenschaftlerin Renate Bräuningler betrachtet die Choreografien von Anne Teresa De Keersmaeker zu Musik von Steve Reich. Damit nimmt sie ganz explizit den Körper als Ausdrucksmittel für Musik in den Blick. Florian Henri Besthorn (Direktor der Paul Sacher Stiftung Basel) widmet sich in seinem Beitrag der Körperlichkeit als Ausdruck von Virtuosität am Beispiel Jörg Widmanns. Bemerkenswerte physische Präsenz und Lebendigkeit sind nur zwei Merkmale des Musikerseins Widmanns – als Komponist, Solist, Kammermusikpartner, Dirigent und Professor. Notenbeispiele und Zitate sorgen auch hier für zahlreiche Belege des Dargelegten. Attilio Cantore (Musikwissenschaftler, Universität Milano) betrachtet den visuellen Aspekt einer Aufführung der armenisch-amerikanischen Mezzosopranistin Cathy Berberian im Jahr 1967 in Venedig, die damals bahnbrechend als One-Woman-Show wahrgenommen wurde.

Musikwissenschaftlerin Bojana Radovanovic eröffnet schließlich ein ganz neues Feld in diesem Sammelband, indem sie den Aspekt von Stimme und Körper in extremer Metal-Musik beleuchtet. Dabei nimmt sie auch die Debatte „Mensch versus Monster“ in den Blick. Anschließend erörtert Geoffa Fells (Komponistin und Visual Artist) das künstlerische Konzept ihrer eigenen audio-visuellen Komposition *Octopus* und geht dabei insbesondere auf den Prozess der Entstehung des Werkes ein. Thematisch kreist das Kunstwerk um sexuelle Gewalt und Trauma. Auf Vimeo ist das Werk einsehbar. Illustrationen bereichern die Einblicke in das Denken und Handeln der Künstlerin.

Einen gänzlich neuen Aspekt fügt der Beitrag von Pei Ann Yeoh (Geigerin & Senior Lecturer am College of Creative Arts, Universiti Teknologi MARA) dem bislang Gesagten hinzu: Sie widmet sich den Möglichkeiten von Musik und Tanz im Kontext körperlicher Schwäche und Einschränkungen. Am Beispiel ihrer Zusammenarbeit mit Tänzer Amandus Paul Panan beschreibt sie ihre persönlichen Erfahrungen mit derartigen künstlerischen Projekten. *Suffering bodies, relieved souls* (= Leidende Körper, befreite Seelen) überschreibt Talieh Wartner-Attarzadeh (Kunstuniversität Graz) ihren Aufsatz, in dem sie ein religiöses Trauerritual arabischer Frauen im Südwest-Iran untersucht: Latmiyeh. Kennzeichnend sind rhythmisches Singen, Körperbewegungen und Selbstgeißelung. Sie beleuchtet den historischen Hintergrund, betrachtet das Ritual als musikalische Aufführung und stellt mit Notenbeispielen verschiedene Varianten vor. Schließlich geht sie auf den körperlichen Aspekt ein und denkt über soziale Aspekte der Teilnahme an Latmiyeh nach. In allem klingt auch der Umgang mit Frauen im Kulturkreis der Shia mit, der es beispielsweise ausschließt, allein als Frau zu Hause zu trauern oder zu weinen. Zu guter Letzt

kommt die künstliche Intelligenz ins Spiel: Unter der vielsagenden Überschrift *A digital touch* (= eine digitale Berührung) erörtern Mattia Merlini (Musikwissenschaftler, Philosoph und Komponist von Filmmusik) und Stefano Maria Nicoletti (Computerwissenschaftler, Universität Twente) Körperlichkeit im Zusammenhang mit digitaler Kreativität. Dabei loten sie verschiedene Möglichkeiten der Kreativität künstlicher Intelligenz im Kontext physischer Erfahrbarkeit aus – wohlwissend, dass dieses Forschungsfeld noch in den Kinderschuhen steckt.

Mit einem klaren Schwerpunkt auf Neuer Musik und damit einer gewissen Einseitigkeit bietet der vorliegende Sammelband dennoch eine spannende Vielfalt an Aspekten mit Blick auf Körper(lichkeit) und Musik im 20. und 21. Jahrhundert. Etwas mehr Ausgewogenheit unter Einbeziehung verschiedener Genres und Kulturkreise wäre wünschenswert gewesen. Anderenfalls hätte der Titel schon diese Eingrenzung vornehmen können, um keine falschen Erwartungen zu wecken. Die Blicke auf Metal-Musik, ein arabisches Traueritual und künstliche Intelligenz wirken deshalb beispielsweise eher wie Ausreißer und fügen sich nicht stimmig ins Gesamtkonzept ein. Als Zielgruppe des Buches sind deshalb vor allem an Neuer Musik interessierte Menschen denkbar. Alle anderen finden hier nur punktuell spannenden Lese- und Lernstoff.

Heiderose Gerberding ist u. a. Kultur- und Medienmanagerin. Sie ist als Lektorin für Musik an der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam tätig.

Oliver Rathkolb

Carl Orff und der
Nationalsozialismus
(Publikationen des Orff-
Zentrums München II/2)

Carl Orffs Rolle im Nationalsozialismus wurde in der Vergangenheit immer wieder kontrovers diskutiert. Oliver Rathkolb widmet diesem Thema eine ausführliche Studie und beginnt seine Untersuchung bereits mit Orffs Wirken vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Rathkolb beschreibt, dass Orff sich im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen bei der Analyse afrikanischer Musik weder nationalistisch-kolonialistisch noch rassistisch-überhöhend äußerte und auch ansonsten in diesem Zeitabschnitt (1923–1933) nicht negativ auffiel. Vielmehr wurde er aufgrund seiner intensiven Auseinandersetzung mit außereuropäischen Musikformen von der Presse bereits in den dreißiger Jahren geschmäht. Orff galt vor 1933 als modern, progressiv und war bei der jungen Generation beliebt. Der berufliche Werdegang Orffs wird durch kurze Porträts der Personen seines Umfelds und historische Begleitereignisse in der Weimarer Republik beschrieben. Der Autor stellt zu Beginn seiner Studie Orffs *Schulwerk* in den Mittelpunkt der Betrachtung und skizziert anhand dessen, welches öffentliche Bild der Komponist zu Beginn der dreißiger Jahre abgab.



Mainz u. a.: Schott 2021, 281 S.,
zahlr. Ill., Leinen, 39,00 EUR.
ISBN 978-3-7957-9915-1

Im Jahr 1933 wollte Orff die politische Realität in Form von Adolf Hitler nicht akzeptieren und setzte seine Karriere ungeachtet der neuen politischen Umgebung fort. Dass er die neuen Verhältnisse ausblendete, zeigt sich u. a. daran, dass er sein *Schulwerk* sowohl in Palästina als auch bei der HJ anbringen wollte. Dafür versuchte er ab 1934 die „nichtdeutschen“ Spuren im *Schulwerk* zu verwischen. Gleichzeitig war ihm Antisemitismus fremd, er unterhielt eine enge Freundschaft zu einem jüdischen Sänger und Dirigenten. Für seine Zusammenarbeit mit jüdischen Musikern und Musikwissenschaftlern wie Curt Sachs wurde Orff in der Presse als „Judenknecht“ diffamiert. Um dem entgegenzuwirken, nahm er Kontakt mit regimetreuen Kritikern auf, die sich vorher durch Hetzartikel gegen „seinesgleichen“ hervortaten. Dies zeigt, so Rathkolb, dass der Komponist durchaus politisch berechnend sein konnte. Trotzdem ließ Orff im Vergleich zu zahlreichen Kollegen keine Unterstützung der Nationalsozialisten in seinen Veröffentlichungen verlautbaren.

Zu Beginn seiner Betrachtung nimmt der Autor eine sehr diskursive und objektiv-abwägende Haltung ein, welche sich im Verlauf der Darstellung auf eine größtenteils positive und Orff zugewandte Darstellung zubewegt. Der Verfasser stellt alle persönlichen Verstrickungen und Verbindungen Orffs äußerst detailliert dar, die ihm v. a. in der Anfangszeit der nationalsozialistischen Herrschaft zum Nachteil werden. Die Darstellung ist stringent, chronologisch und vom Aufbau her sinnvoll, trotzdem wird der Lesefluss durch die vielen, oft ausgedehnten Personenportraits hin und wieder gestört. Das Buch ist freilich in erster Linie für ein wissenschaftliches Fachpublikum geschrieben. Durch die zahlreichen ausgewerteten Dokumente entsteht aber so ein spannender Einblick in die damalige Zeit, der auch für Laien interessant ist. Es entsteht ein Gesamtbild, das die politischen und gesellschaftlichen Begleitumstände nachvollziehbar einordnet, auch wenn der direkte Bezug zu Orff dadurch mitunter über längere Passagen hinweg verlorengeht.

Rathkolbs Argumentation ist darum bemüht, Carl Orff auf eine gewisse Art und Weise als Opfer oder gar Gegner des NS-Regimes darzustellen. Die im Buch dargelegten Fakten sprechen für diese Deutung: Auch wenn Orff die Eröffnungsmusik des Kinderfestes der Olympischen Spiele 1936 komponierte, stellt dies laut Autor keine politische Annäherung an das Regime dar. Im Anschluss an dieses für Orffs Karriere wichtige Ereignis erhielt er neue, positive Aufmerksamkeit in der NS-Musikszene, die sich ihm gegenüber trotzdem zum Teil weiterhin ablehnend verhielt: Die immer wieder formulierte Kritik an Orff fußte zum einen darauf, dass er sich an „fremden“ Musikelementen bediente, zum anderen auf der Nichtverwendung der deutschen Sprache wie bei den *Carmina Burana*. Diesem Werk und

seinem Erfolg widmet Rathkolb viele Seiten, auf denen er die Unsicherheit der Politik im Umgang mit dem Stück beschreibt. Orff wurde im Nachgang der Uraufführung im Jahr 1938 zunächst mit Einladungen überschüttet, hatte bei den großen Häusern dann aber doch eher wenige Auftritte. Die Bedeutung der wahrscheinlich wichtigsten Komposition Orffs wird seitens des Autors durch eine überaus weitgreifende Berücksichtigung von Korrespondenz und Presse zum Ausdruck gebracht. Auch an anderer Stelle werden immer wieder diverse Dokumente aus der Zeit zitiert, in erster Linie Zeitungsartikel sowie private Briefe und Notizen von Orff selbst. Anhand der einzelnen Werke Orffs und deren Geschichte zwischen Anpassung an das NS-Regime und dem Versuch, die eigenen musikalischen Ansprüche zu verwirklichen – Vorgänge, die der Autor eindrücklich zu schildern vermag – wird die stete Auseinandersetzung des Komponisten mit seiner Zeit und ihren Protagonisten sehr detailliert dargestellt. In diesem Zusammenhang ist auch die Einbeziehung zahlreicher Fotos und zeitgenössischer Abbildungen zu erwähnen; sie illustrieren die schriftlichen Darstellungen des Autors auf willkommene Weise sehr zahlreich. Der andauernde Spagat zwischen „Widerstand und Anpassung“ (S. 101) wird mit dem Anspruch auf maximale Vollständigkeit dargestellt. Mit eigenen kritischen Bewertungen hält sich Rathkolb zurück. Stattdessen greift er auf Aussagen zeitgenössischer Musikkritiker zurück.

Orffs politische Einstellung und sein Verhalten in der NS-Zeit rücken im Abschnitt zur Nachkriegszeit noch mehr in den Fokus. Trotz des Umstandes, dass Anfragen der NSDAP bezüglich Orffs politischer Einstellung mit „politisch unauffällig“ beantwortet wurden, wurde er während der Verhöre durch die amerikanischen Besatzungsbehörden verdächtigt, dem Regime doch nah gewesen zu sein. Als einer der wenigen Kulturschaffenden wurde er als „unabkömmlich“ eingestuft und musste somit keinen Wehr- oder Arbeitsdienst ableisten – denn er stand auf der „Gottbegnadeten-Liste“ des Reichsministers für Propaganda und Aufklärung. Beim Screening durch die US-Behörden wurde Orff als „passive antinazi“ eingestuft, ein Urteil, das laut Autor der Faktenlage entspricht. Die öffentliche Wahrnehmung Carl Orffs änderte sich bis zu den Veröffentlichungen Michael Katers in den Jahren 1994 und 1995 nicht. Dieser berichtet von Anbiederungen an das NS-Regime, und neigt dazu ihn als Kollaborateur darzustellen, ein Bild, welchem Rathkolb entschlossen widerspricht. „Orff blieb in seiner Anpassungsstrategie gegenüber dem NS-Regime zurückhaltend, agierte weder öffentlich noch privat antisemitisch oder rassistisch [...]“ (S. 160).

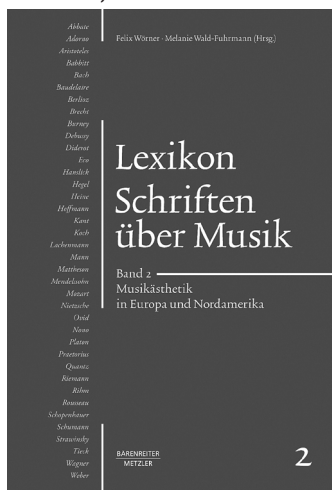
Die Publikation enthält einen umfangreichen Anhang von fast 90 Seiten: Abbildungen von Originaldokumenten, alle zitierten Quellen

im Volltext, Dokumente der NSDAP, die Verhörprotokolle etc. Dazu liefert der Autor ein integriertes Personen- und Werkregister sowie ein Ortsregister, die einen schnellen und zielgenauen Rechercheeinstieg zu den detailreich zusammengetragenen Daten, Fakten und Quellen ermöglichen. – Oliver Rathkolb hat großen Wert auf Belegbarkeit, Kontext und wissenschaftliche Exaktheit gelegt und damit eine Studie geschaffen, die der Diskussionen um Orffs Beziehung zum Nationalsozialismus endlich die notwendige historische Datenbasis liefert.

Jakob Luis Schaupp ist Masterstudent der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig

Musikästhetik in Europa und Nordamerika

Hrsg. von Felix Wörner und Melanie Wald-Fuhrmann
(Lexikon Schriften über Musik 2)



Kassel: Bärenreiter, 2022. 962 S., geb., 129,99 EUR.
ISBN 978-3-7618-2063-6

Kurz und vorweg sei's gesagt: Ein Meilenstein in der Lexikografie der Musikliteratur – trotz weniger und kleiner Einwände. Lexikon-Artikel über fachliches Schrifttum sind (wie auch derartige Rezensionen) zu dreierlei gut: entweder das Lesen der vorgestellten und kritisch behandelten Traktate, Essays, Bücher oder Aufsätze überflüssig zu machen, weil deren Quintessenz in den Artikeln substanziiell dargestellt wird, oder vom Lesen abzuraten wegen der vielen in dem Objekt enthaltenen Fehler und Irrtümer, oder das Lesen dringend zu empfehlen, weil – mehr als es in lexikalischer (oder rezensierender) Zusammenfassung und Kritik möglich ist – alles im gesamten Formulierungs- und Begründungszusammenhang des Originals studiert werden sollte. Letztere Empfehlung gilt für das hier rezensierte Lexikon, das in seinen Artikeln wiederum jeweils eine der drei genannten Aufgabenstellungen erfüllt, obwohl man diesen Band nicht zur Hand nehmen kann, um ihn von A bis Z zu studieren. Dieses Werk gehört in jede seriöse Musikbibliothek, um dort, wie jedes andere gute Lexikon auch, als zuverlässiges und anregendes Nachschlagewerk benutzt werden zu können.

Jeder Musik eignet, ob sie will oder nicht, für den Menschen ein ästhetisches, als romantisch zu bezeichnendes Surplus, ein alles andere Hörbare übersteigender ästhetischer Gebrauchswert, der das Alltagsleben überschreitet und romantisiert. Die als westlich zu bezeichnende, aus dem globalen Norden stammende Musikästhetik ist der Versuch, dieser subjektiven und sozialen Funktion der Musik auf die Schliche zu kommen, sie in ihrer Entstehung und ihrer Wirkung zu erklären. Von Platons Idee, Musik habe Leidenschaften zum Klingen zu bringen, bis zum heute modischen Gebot, in Musik einzutauchen, reicht historisch das mit Musik verbundene ideelle und emotionale Spektrum. Marcel Proust hat in seiner kleinen Schrift *Lob der schlechten Musik* (aus der frühen Sammlung *Tage und Freuden* – sie kommt in diesem Lexikon

nicht vor) auf die lebensrettende und lebenserhaltende Funktion oder Stimmung, die jegliche Musik, selbst die banale, verbreitet und von jeglichem menschlichen Wesen in einem bestimmten Stück Musik (und sei es ein dummer Schlager) gesucht und gefunden wird, hingewiesen. Dass Theodor W. Adorno – im Gegensatz zu Proust – jede Musik unterhalb des Niveaus von Bachs Kunst der Fuge oder den Abstraktionen in Beethovens späten Streichquartetten als minderwertig und einer ästhetischen Erfahrung für unwürdig betrachtete, zeigt die asozialen Fallstricke einer rationalistischen, das Irrationale in der Musik negierenden, vernunft-fixierten elitären Ästhetik.

Erstmals, aber endgültig scheint der Abschied von einer eurozentrischen Sicht auf die Musikästhetik genommen, oder sie wird vielmehr in ihrem Geltungsanspruch auf die europäische Musik beschränkt. Jene in Europa und im kolonisierten Nordamerika entwickelte wird nicht mehr für „universal“ gehalten, und mit Spannung wartet man auf den 3. Band dieses Lexikons, in dem erstmalig außereuropäische und vorkolonialistische Musiktheorien aus Jahrtausenden behandelt werden sollen.

Nicht nur wird man das Buch nicht von vorn bis hinten durchlesen können, wollen oder sollen, auch ist es im Rahmen dieser Rezension nicht möglich, auch nur zu den gewichtigsten, durch Umfang und Gehalt hervorragenden Artikeln detailliert bewertend Stellung zu nehmen. Der größte hier nutzbare Vorteil bei einer kursorischen oder interessegeleiteten Lektüre wäre gerade der, vor allem wenig oder gar nicht Bekanntes, das hier aber wichtig genommen und vorgestellt wird, kennenzulernen. Alle ungezählten Artikel, dem Autoren-Alphabet folgend, von 195 Verfasser(inne)n folgen einem gleich verbindlichen Schema der Darstellung. Die eingangs mitgeteilten bibliografischen Daten beziehen sich auf die Lebensdaten des Autors (ganz selten einer Autorin – das Feld der Musikästhetik scheint sehr zum Nachteil eine fast rein männliche Domäne zu sein), den vollen und originalsprachlichen Titel des Werkes, Erscheinungsort und -jahr, Textart, Umfang und Sprache sowie die Quelle und die Drucke der besprochenen Schrift inkl. ihrer Übersetzungen in andere Sprachen und der Digitalisate. Es folgt einleitend ein Vorspann, der das behandelte Werk historisch in allgemeiner Form einordnet, um dann in einem *Zum Inhalt* betitelten Abschnitt den Gang der Argumentation, die Thesen des Autors darzustellen, die in einem weiteren Abschnitt *Kommentar* einer mehr oder weniger kritischen Würdigung unterzogen werden (Richard Wagners wirre Schriften werden zwar nicht kritiklos referiert, aber insgesamt etwas zu ernst genommen). Beschlossen werden die Artikel mit Hinweisen auf die Sekundärliteratur zu Autor und Schrift. Diese Gliederung ist sinnvoll, nachvollziehbar, bewährt sich bei jedem der Artikel.

Was die verschiedenen Völker Europas und Nordamerikas betrifft, so erscheint die Auswahl ausgeglichen, obwohl der Hang der Deutschen zum Ästhetisieren, besonders in der spekulativen Spielart, unterm Strich rein quantitativ zu einem realen Übergewicht von Artikeln zu deutschsprachigen Werken geführt haben mag. Qualitativ aber sind alle vier Himmelsrichtungen des Kontinents gebührend vertreten, und was Europa früher noch mehr als heute in seinen geistigen Bezügen und Durchkreuzungen einmal war, noch ist oder wieder werden könnte, wird auch durch die intertextuellen Bezüge innerhalb der Artikel deutlich gemacht. Die Spannweite des besprochenen Materials reicht von eigentlich fachphilosophischen Abhandlungen von der Antike bis zur Gegenwart über ästhetische Reflexionen von Komponisten und praktischen Musikern (im Fall Mozarts und Mendelssohns der Briefe) sowie von Musik-Historikern und -kritikern bis zu musikbezogenen ästhetischen Betrachtungen von Dichtern und Schriftstellern (hier gelten die im Deutschen üblichen geschlechtsneutralen, also Vertreter beider Geschlechter meinenten Berufsbezeichnungen). Diese unorthodoxe und nicht fachbornierte Auswahl hat den großen Vorteil, dass nicht nur schulmäßig abgesicherte, systemorientierte Arbeiten, sondern auch freigeistige Reflexionen, die zwischen Wissenschaft und Kunst oszillieren, zur Sprache kommen und auch ihre musikkaffinen Erkenntnisse in die Waagschale geworfen werden.

Dass Adorno seine oben erwähnte, einseitig rationalistische Haltung nicht durchhalten konnte, geht aus den etwas übergewichtigen, insgesamt acht auf 30 Seiten ausgedruckten, sich inhaltlich auch überschneidenden Artikeln hervor, die etwas von dem schillernden, widersprüchlichen Charakter dieses Denkers und Polemikers durchscheinen lassen. Übertrieben und ihrer realen Bedeutung unangemessen scheint, dass außer innerhalb der Besprechung der von Adorno unter dem Titel *Dissonanzen* veröffentlichten Aufsatz-Sammlung Adornos Schrift über den *Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens* noch einmal separat behandelt und des Weiteren im Rahmen einer Sammelbesprechung aller musikalischen Schriften des Autors wiederholt auftaucht. Interessant allerdings ist (und dies könnte die redaktionelle Absicht dieser Mehrfach-Besprechung sein), wie unterschiedlich die verschiedenen Autoren diese Schrift beurteilen: Während Werner Keil sie im Anschluss an die ihr schon in den 1930er Jahren auf den Fersen folgenden Kritik von Hans Mayer in ihrer hochtrabenden Arroganz und ihrem absolutistischen Wahrheitsanspruch kritisch referiert, wird sie von Gabriele Geml in acht Kolumnen als eine Schrift behandelt, die „seit dem Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung an Aktualität mehr gewonnen als verloren hat“ (S. 31).

Dass auch geistige Produkte wie musikalische Kunstwerke, vor allem aber solche aus dem Bereich der industriell erzeugten Unterhal-

tungsmusik in der bürgerlich-kapitalistischen Kultur den Charakter von Waren annehmen können, ist nicht besonders originell gedacht und hat mit speziellen Ansichten von Karl Marx nicht viel zu tun, vor allem ignoriert diese pauschale These, dass selbst in dieser durchkommerzialisierten Sphäre die Entfaltung individuellen Künstlertums weiterhin möglich ist und in erstaunlicher und hörbarer Weise immer wieder durchbricht. Was den Fetischcharakter der Musik oder einzelner musikalischer Warenerzeugnisse betrifft, so ist diese Rede eine fragwürdige Übertragung von Phänomenen der von Marx kritisch untersuchten materiellen Produktion bzw. der Zirkulations-sphäre auf geistige und künstlerische Produktionen, zumal Marx' Rede vom Fetischcharakter der materiellen Waren selbst schon eine Übertragung von geistigen, sprich religiösen Phänomenen auf die Sphäre der materiellen Produktion war. Dass Marx selbst nicht als Ästhetiker, sondern nur im Rahmen dieser fragwürdigen Adaptation auftaucht, hat durchaus seine Richtigkeit. Dass Adornos *Vorlesungen zur Einleitung in die Musiksoziologie* aufgenommen wurden, erscheint übertrieben, obwohl auch sie selbstverständlich einige musikästhetische Aspekte enthalten und entfalten – das gleiche würde aber für ähnliche Schriften von Christian Kaden, Kurt Blaukopf und Alfons Silbermann gelten, die hier abwesend sind. Dafür fehlt eine musikästhetisch entscheidende Schrift Adornos, in der er die Chance hatte, seine Thesen analytisch zu erhärten, was ihm nur teilweise gelang, weil sich auch hier sein metaphysisches „Ideal von Musik“ vor-drängt, „als Bild des Endes von Vergängnis“, als „Vorwegnahme eines Zustands, in dem Entfremdung getilgt wäre“: *Der getreue Korrepetitor*. Die Aufnahme des ähnlich gerichteten Reproduktionsbuchs aus Adornos Nachlass ist dafür nur ein schwacher Ersatz. Keil erwähnt auch die empörend geringen musikhistorischen Kenntnisse Adornos. Passend dazu fiel dem Rezensenten ein Zitat von Robert Eitner, des Gründers der 1. Gesellschaft für Musikforschung (1868–1904), von 1890 in die Hände: „So lange die Ästhetik die Geschichte der Musik negiert, so lange bleibt sie eitel Spiegelfechtere!“

Andere große Materialisten (vor allem die französischen vor Marx, also Michel-Paul-Guy de Chabanon und Jean-François Marmontel, leider nicht auch André Morellet, der ihnen vorausging und meinte, dass man beim Ausdruck in der Musik nur von ungefähren Analogien sprechen könne) und große Dialektiker (vor allem die deutschen wie Hegel und Schelling) sind entsprechend aufgenommen und gewürdigt. Das überrascht und erfreut im Falle der Franzosen, wundert im Falle der Deutschen nicht und entspricht ihrer allgemein anerkannten, im gesamteuropäischen Rahmen vielleicht etwas übertriebenen Bedeutung. Die Wirkung der radikalen Thesen der aufgeklärten Franzosen auf das Hören im Rahmen der Anthropologie von Claude Levi-Strauss wird nicht vermerkt.

Angesichts der vielen positiven Überraschungen, was die Behandlung auch ganz abgelegener, in Deutschland bisher kaum diskutierter Autoren und Strömungen betrifft, erscheint es fast ungehörig, von Versäumnissen zu sprechen. Die folgenden Hinweise sind auch nicht als substantielle Kritik an der Konzeption des Bandes zu verstehen, sondern sollen nur darauf aufmerksam machen, dass das weite Feld der Musikästhetik noch reichhaltiger ist als es dieses Lexikon eh schon abbildet.

Von den etwas größeren Unterlassungen könnte genannt sein die Tatsache, dass nicht vorgestellt wird Claudio Monteverdis Verteidigung seiner die Musikgeschichte revolutionierenden *Seconda pratica* gegen Giovanni Maria Artusis Polemik, die hier zurecht apologetisch referiert wird, weil Artusi in seiner Schrift sehr viel mehr formulierte als nur eine Kritik an der damaligen Moderne. Monteverdi eröffnete eine neue Epoche der Musikgeschichte mit der Begründung, beim Komponieren gehe es, wie schon Plato es wollte, um das zum Erklingen-Bringen von Leidenschaften – allerdings dadurch, dass man für sie „Entsprechungen in der Musik“ sucht und findet. Monteverdi hatte damit wohlweislich etwas völlig anderes formuliert als die heute üblich gewordene Rede vom Ausdrücken von Gefühlen durch Musik.

Vermisst wird vom Rezensenten auch (und dieses Vermissen signalisiert nicht mehr als persönliche Vorlieben und will keine objektive Wichtigkeit für das Vermisste in Anspruch nehmen) der romantische Physiker und Naturphilosoph Johann Wilhelm Ritter, der im Anhang zu seinen *Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* ausgehend von dem elektromagnetischen Phänomen der Klangfiguren zu einer Theorie der Tonwelt kam, die Musik als Sprache der Natur beschrieb, in der sich aber die gesamte Menschengeschichte musikalisch aufführen ließe. Ebenso der Physiker und Naturmystiker Gustav Theodor Fechner, der in einer weiteren *Vorschule der Ästhetik* nicht nur allgemein eine „Ästhetik von unten“ propagierte, sondern speziell für die Musik die Wirksamkeit eines „direkten Faktors“ in Anspruch nahm, im Gegensatz zu Literatur und bildender Kunst, die auf assoziative Faktoren für ihr Verständnis angewiesen wären – womit Fechner wohl die Gemeinplätze umkehrt. Die Rolle von Georg Gottfried Gervinus scheint mit einer kurzen Erwähnung im Artikel über Hausegger nicht hinreichend gewürdigt, Klopstocks Hinweise auf den Sprachrhythmus und ihre Wirkung auf die Deklamation bei Gluck scheinen vernachlässigt. Von Goethe werden eher ephemere Äußerungen und Schriften mit Bezug zur Musik verstreut eingebracht, nicht aber ein Haupteintrag für eine seiner zentralen Musik-Schriften, die in den Anmerkungen über Personen und Gegenstände zu seiner Übersetzung von Diderots *Rameaus Neffe* steckt und betitelt ist mit: *Musik*. Das ist besonders schade, weil schon im 1. Band

des Lexikons Goethes *Tonlehre* ganz vergessen wurde. Schön und gut ist, dass Vladimir Jankélévitch, schade, dass kein Alain vorkommt.

Auffällig ist auch, dass bei der genannten Sekundärliteratur zu den besprochenen Werken kaum eine Hinweis hinter die 1970er Jahre zurückgeht. Das mag aus Platzgründen nachvollziehbar sein, führt aber unweigerlich, wie schon im 1. Band, dazu, dass die Pionierleistungen besonders im 19. Jahrhundert für die Erstedition und -kommentierung musikästhetischer Schriften der Antike und des Mittelalters – außer sie wären im Fließtext der Artikel erwähnt – ungenannt bleiben.

Bei den in dankenswerter Weise aufgenommenen Artikeln über die Gedanken von Dichtern und Schriftstellern über Musik fehlen beispielsweise Musikfeuilletons von Carl Spitteler, Robert Walser und Michel Butor. Und was Wolfgang Hildesheimer für ein erweitertes und verbessertes Verständnis der Musikästhetik im 18. Jahrhunderts anhand seiner Bücher über Mozart und Bach getan hat, sollte wenigstens beiläufig nicht verschwiegen werden. Auch Ingeborg Bachmann hätte mit ihren Musik-Essays mehr verdient als ein Zitat in dem einzigen Henze-Artikel dieses Lexikons.

Aber das sind marginale Einwände, hauptsächlich gilt, dass dieses Lexikon eine Fülle neuen Materials liefert, das schrittweise in etwas allgemeiner verbreitetes Wissen verwandelt werden sollte und zu weiteren Fragen, zum Weiterdenken anstoßen kann.

Peter Sühning arbeitete als Buchhändler und Musikwissenschaftler in der Forschung. Seit 2012 indexiert er ältere deutschsprachige Musikzeitschriften für RIPM.

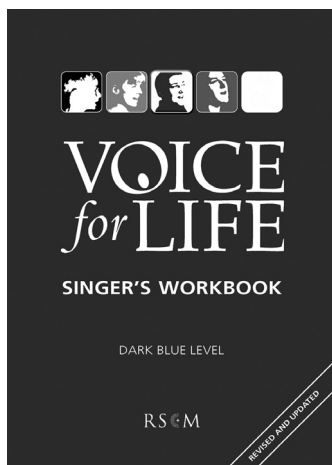
Voice for Life Starter Pack

Hrsg. von Tim Ruffer

Voice for Life – Eine Schatzkammer und Fundgrube für Chorleitende

Die Bücher der Serie *Voice for Life* erweisen sich für jene, die sich der Leitung von Chören widmen, als wahre Schatzkammern und Fundgruben. Dieses Chor-Bildungsprogramm des RSCM (Royal School of Church Music) dient als Leitfaden für Sängerinnen und Sänger jeden Alters und ihre Chorleiterinnen und Chorleiter. Die vorliegende Publikation setzt sich aus fünf dünneren Arbeitsbüchern (*Singer's Workbooks*), zwei umfangreichen Bänden für Chorleitende (*How to use Voice for Life* und *Guide to Choir Training*) und einem für individuelle Sänger (dem augenblicklich nicht lieferbaren und laut RSCM-Website in Überarbeitung befindlichen *Guide to Musicianship*) zusammen.

Die RSCM ist die Heimat der Kirchenmusik im Vereinigten Königreich und eine Bildungsstiftung, die sich dem Studium, der Praxis und der Entwicklung von Musik im christlichen Gottesdienst ver-



Salisbury: The Royal School of Church Music, 2008–2020, 65,00 GBP (ca. 76, -EUR). ISBNs: 978-0-8540-2217-5 (*How to use Voice for Life*); -2218-2 (*Guide to Choir Training*); -2216-8 (*Guide to Musicianship*); -2193-2; -2212-0; -2213-7; -2214-4; -2215-1 (*Singer's Workbooks 1 – 5: White, Light Blue, Dark Blue, Red & Yellow Level*)

geschrieben hat. Ihre Unterstützung erstreckt sich von Kirchen und Chören bis hin zu Chorleitern und internationalen Partnern weltweit. Sie fördert lebenslanges Lernen durch Konzertformate, Fortbildungen und Veröffentlichungen. Die RSCM wurde 1927 von Sir Sydney Nicholson gegründet und hatte anfangs den Fokus auf englischer geistlicher Musik. Heute arbeitet die RSCM in einem vielfältigen internationalen Kontext und strebt danach, ihre Arbeit ökumenisch auszurichten. *Voice for Life* ist das Juwel dieser Organisation, ein pädagogisch durchdachtes und strukturiertes Programm, das darauf abzielt, Chöre zu fördern und zu entwickeln. Namhafte britische Chorleiterinnen und Chorleiter haben gemeinsam an diesem Konzept gearbeitet. Mit einer klaren Einteilung in fünf aufbauende Schwierigkeitsstufen werden Sängerinnen und Sänger jeden Alters und Niveaus erreicht. Jeder dieser Schwierigkeitsgrade ist wiederum in fünf Themenbereiche unterteilt, die verschiedene Facetten des Chorsingens behandeln: „Module A: Using the voice well“ konzentriert sich auf die Technik des Gesangs. „Module B: Musical skills and understanding“ vertieft das musikalische Wissen und ermutigt zum Notenlesen und zur Musikinterpretation. „Module C: Repertoire“ vermittelt ein Verständnis für die musikalische und historische Bedeutung des gesungenen Repertoires. „Module D: Belonging to the choir“ erkundet das Engagement und die Verantwortung innerhalb des Chors einschließlich Verhaltensregeln. „Module E: Choir in context“ beleuchtet die Wechselwirkung des Chors mit seiner Umgebung und der Gemeinschaft.

Zu den fünf Schwierigkeitsgraden gibt es passende Materialien in Form der Workbooks für Sängerinnen und Sänger. Diese präsentieren die fünf Themenbereiche mit kurzen, erklärenden Texten, liebevollen Zeichnungen, Übungen und Checklisten. Im chorischen Alltag sollen diese Arbeitsbücher in der jeweiligen Chorgruppe sukzessive durchgearbeitet werden und als ergänzendes Material für die Chorarbeit dienen. Obwohl die gesamte Publikation in Schwarz-Weiß gedruckt ist, verleihen die Zeichnungen und der Schriftsatz den Heften Lebendigkeit und Freude beim Durchblättern. Es wird deutlich, dass viel Sorgfalt in die visuelle Gestaltung investiert wurde, um das Lernen und Lehren zu bereichern.

Ergänzend zu den Workbooks für die ausführenden Sängerinnen und Sänger gibt es zwei umfangreiche Begleitbände für Chorleiter: *Guide to Choir Training* und *How to use Voice for Life*. Das Buch *How to use Voice for Life* stellt die Methode detailliert vor und nimmt Bezug auf jedes *Singer's Workbook*. Für jeden Schwierigkeitsgrad und Themenbereich bietet es umfangreiche Erklärungen, Tipps, Ergänzungen, Lernziele, Aufgabenlösungen und weiterführende Materialien. Zitate von Sängerinnen und Sängern zu einzelnen Übungen veranschaulichen den praxisbezogenen Charakter dieser Methode. Das Buch *Guide to Choir Training* kann als eine Ergänzung zu einer

Einführung in die Chorleitung betrachtet werden. In fünf Themenbereichen (Effektive Proben, Organisation, Chor in der Öffentlichkeit, Qualitäten der Chorleiter, Werkzeugkoffer der Chorleitung) bietet es Hilfestellungen zu spezifischen Fragen der Chorleitung.

Obwohl diese Veröffentlichung ausschließlich in englischer Sprache vorliegt und dies für das direkte Verwenden in der eigenen Chorarbeit natürlich eine Hürde darstellt, sind die Ideen und Praktiken von *Voice for Life* sowie ihre Umsetzung als Anregung und Inspiration für die eigene Arbeit äußerst wertvoll. Die Kombination aus pädagogischem Ansatz und praktischer Ausrichtung macht *Voice for Life* zu einer wahren Fundgrube für Chorleiterinnen und Chorleiter. Es bietet nicht nur Anleitungen für die Chorprobe, sondern fördert auch die Entwicklung der individuellen Chorleiterpersönlichkeit. Die RSCM hat im Rahmen der Methode *Voice for Life* auch eine Vielzahl weiterer Publikationen, Lernmaterialien und Repertoirebücher veröffentlicht, die definitiv einen Blick wert wären.

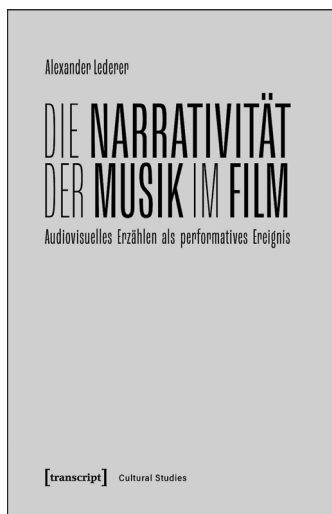
Patrick Jaskolka-Hampe ist stellvertretender Chordirektor am Aalto-Musiktheater Essen und Lehrbeauftragter im Fach Chorleitung an der Universität Münster.

Alexander Lederer

Die Narrativität der Musik im Film. Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis (Cultural Studies, Band 57)

Schon im Vorspann zu Alexander Lederers Studie wird deutlich, dass Musik im Film eine bedeutende Rolle spielt. Eine Verfolgungsjagd ohne laute, schnelle Musik? Das klingt wohl eher weniger spannend. Ohne Musik wären solche Szenen langweilig. Musik gibt dem Ganzen Kontext, sie ordnet sich der Handlung und der Sprache unter. Vor allem aber geht es darum, was Musik in uns auslöst, wenn wir in einen Film abtauchen. Im Unterbewusstsein nehmen wir die musikalische Untermalung der Szenen wahr und verknüpfen sie mit dem Gesehenen, persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen. Die „Eigenständigkeit von Musik als Teil des filmischen Erzählens“ (S. 43) stellt Alexander Lederer ins Zentrum seines Interesses. Als freischaffender Komponist und Musikwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt im Bereich der Filmmusik möchte er herausfinden, wann Musik im Film wichtig ist und was sie zur Handlung beitragen kann.

Seine Studie gliedert sich in zwei Teile. Der erste Abschnitt gibt einen theoretischen Überblick über das Konstrukt Filmmusik, indem er sich intensiv mit den Erkenntnissen aus dem Forschungsfeld der Film Music Studies beschäftigt und verschiedene Filmtheorien vorstellt. So wird auch ein Kontext geschaffen, in den die Arbeit einzuordnen ist. Der zweite Teil analysiert zwölf populäre, kommerziell erfolgreiche Hollywood-Filme des 21. Jahrhunderts folgender Genres: Horror, Science Fiction, Fantasy, Gangsterfilm, Detektivfilm, Liebesfilm, Komödie, Kriegsfilm, Abenteuerfilm, Erotikfilm, Musical und Western. Die Filme sind so ausgewählt, dass sie eine möglichst große Band-



Bielefeld: transcript 2022,
304 S., Taschenbuch, Ill.,
49,00 EUR.
ISBN 978-3-8376-6392-1

breite an unterschiedlichen Regisseuren und Komponisten abbilden. Anhand der Beispielfilme wird die Forschungsfrage nach einer Eigenständigkeit der Musik im Film untersucht.

Der erste Teil gliedert sich in vier größere Kapitel, welche nacheinander das Objekt Film aus den verschiedensten Blickwinkeln betrachten. Zu Beginn jedes dieser Kapitel beschreibt Lederer den Aufbau und sein Vorgehen, was zur Übersichtlichkeit beiträgt. Bereits in der Einleitung, die passend zum Thema der Studie als *Vorspann* bezeichnet ist, wird der Lesende in die Gedanken des Autors zum Gegenstand und zur Intention der Arbeit eingeführt. Nachfolgend werden im zweiten größeren Abschnitt relevante Begriffe (z. B. Underscoring, Mood-Technik, Motivtechnik), die im Laufe des gesamten Textes wiederholt auftreten, geklärt und definiert. Lederer stellt Techniken und Verfahren von Musik im Film vor. Dadurch wird die Menge an Fachbegriffen immer größer; nicht alle werden letztlich erklärt (z. B. sein Verständnis von Dichotomie).

Im dritten Kapitel werden verschiedene filmtheoretische Überlegungen wie Neoformalismus, Film-Narratologie und Film-Phänomenologie diskutiert sowie die Beziehungen zwischen dem Film und seinen Zuschauern erläutert. Es folgt ein Rückblick auf die verschiedenen Ansichten zum Thema Film im Laufe der Geschichte, von denen noch heute einige relevante Aspekte gelten. Auch eine psychoanalytische Sichtweise kommt dabei zur Sprache. Selten wird allerdings deutlich, welchen Bezug diese Ausführungen zur Forschungsfrage haben. Das vierte Kapitel schlägt einen Bogen zurück zum Beginn der Arbeit, indem die Emotionen und Erlebnisse, die beim Schauen eines Filmes hauptsächlich durch die Musik ausgelöst werden, diskutiert werden. Um den nächsten großen Abschnitt des Buches einzuleiten, werden hier außerdem empirisch-methodische Strategien und die entwickelten Werkzeuge vorgestellt, mit denen die Fallbeispiele erprobt werden sollen. Alexander Lederer reflektiert sein Vorgehen zu diesem Zeitpunkt bereits das erste Mal.

Im zweiten Teil des Buches werden die zwölf filmischen Beispiele anhand der Fragestellung nach einer Eigenständigkeit der Musik im Film erörtert. Die allesamt bekannten Hollywood-Filme sind in den Jahren 2001 bis 2017 erschienen. Die Analyse der zwölf Beispiele folgt stets demselben Aufbau. Der Autor beschreibt zunächst allgemeine Fakten zum Film und seiner Musik. Dabei geht er auf den Inhalt, die Regie und Komponisten sowie Besonderheiten in der Entstehungsgeschichte ein. Außerdem zeigt er verschiedene Fachstimmen und deren Meinung zur Musik auf. Der allgemeinen Einführung folgt nun ein zweites Kapitel, das sich jeweils einem anderen film-musikalischen Aspekt widmet. So vergleicht Lederer beispielweise die musikalischen Muster in Filmen von Christopher Nolan (Kapitel 18), beschreibt die Arbeitsweise bei der Entstehung von Musik für Musical-Filme (Kapitel 24) oder schildert die Emotionalität der Film-

musik und ihre Auswirkungen auf den Rezipienten (Kapitel 49). Oft sind diese Exkurse entsprechend dem behandelten Film gestaltet. In einigen Fällen wirkt es allerdings so, als ob dringend nach einem passenden Thema gesucht wurde, das dann aber nur unzureichend ausgearbeitet worden ist (Kapitel 37).

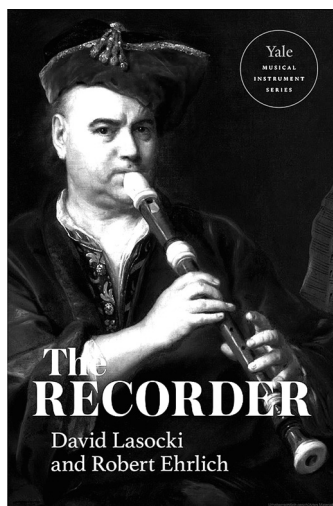
Zum Ende seiner Filmanalyse schlägt Lederer den Bogen von der Theorie zur praktischen Umsetzung. All seine theoretischen Gedanken und Werkzeuge aus dem ersten Teil des Buches finden nun Anwendung. Nachdem er sich alle Filme angeschaut hat, wählt er sich je zwei bis drei besonders herausstechende Szenen für eine Feinanalyse aus. Die Beschreibung der musikalischen Elemente gelingt ihm sehr gut, sodass der Lesende eine unmittelbare Vorstellung vom Gegenstand bekommt. Am Ende nimmt er jeweils eine Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse vor und zieht seinen in der Regel gut auf den Punkt gebrachten Schluss bezüglich einer Eigenständigkeit der Musik im betrachteten Film. Im Abspann der Arbeit greift Lederer seine Forschungsfrage wieder auf. Er fasst alle Beispiele zusammen und arbeitet Gemeinsamkeiten heraus, aus denen er Schlussfolgerungen zieht: Musik im Film hat durchaus eine eigenständige Funktion. Abschließend wagt er einen Blick Richtung Zukunft. Seine Arbeit soll den Komponierenden und Filmschaffenden ein Leitfaden zur Ausdrucksfähigkeit der Musik sein, um alle Potenziale der Musik im Film ausschöpfen zu können. Alexander Lederers Studie ist eine gelungene Arbeit, die auch für Komponisten und Filmschaffende interessante Erkenntnisse liefert. Seine Untersuchungen leisten einen wichtigen Beitrag zur Filmmusikforschung. Das Buch sollte im filmmusikalischen Bestand keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen.

Annalena Ilte ist Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

David Lasocki und Robert Ehrlich

The Recorder (The Yale Musical Instrument Series)

Die Blockflöte ist hier zu Lande kein hoch angesehenes Musikinstrument. Besonders die Schulzeit sorgt in Bezug auf das Instrument offenbar für ähnlich zwiespältige Erinnerungen, wie es das Schulfach Mathematik tut – nur dass die Mathematik geachtet und gefürchtet wird und die Darlegung, man habe mit ihr nichts anfangen können, etwas von dem Eingeständnis des unterlegenen Kämpfers nach dem Turnier hat, dass sein Gegner die bessere Lanze geführt habe. Die deutsche Schulblockflöte dagegen erscheint vielen in der Rückschau offenbar eher wie ein Frosch, den zu küssen sie gezwungen waren, ohne dass das Tier sich dadurch in eine Prinzessin oder einen Prinzen verwandelte. Dabei wird das Instrument im Konzertleben durchaus virtuos vertreten, etwa von Spielerinnen wie Dorothee Oberlinger oder von Michala Petri, die zu diesem Buch einen kurzen



New Haven & London: Yale University Press 2022. XIV & 372 S., Abb. (S/W), Hardcover, 50 USD bzw. 35 GBP (etwa 45,00 EUR) ISBN 978-0-300-11870-4

Epilogue, eigentlich ein Geleitwort, beigetragen hat. Abgesehen davon ist die Blockflöte unter den beliebtesten Musikinstrumenten, die im Verband Deutscher Musikschulen gelehrt werden, immerhin das vierte.^{/1/}

Musikinstrumenten-Monografien, -Lexika und -Handbücher sind nicht selten, aber nicht alle Instrumente sind in gleicher Weise mit Literatur bedacht. Natürlich gibt es Bibliotheken voller Bücher zur Violine. Mit Table Books, deren Inhalt vor allem vom Marketing-Material führender Elektrogitarren-Hersteller lebt, könnte der eine oder andere Meter Regalplatz gefüllt werden, und sogar ein nicht immer im Zentrum des Geschehens stehendes und auch nicht sehr lange in Gebrauch gewesenes Instrument wie das Krummhorn ist monografisch abgehandelt.^{/2/} Aber die Blockflöte? *The Recorder and Its Music* von Edgar Hunt, das auch noch spieltechnische Aspekte mit zu fassen versucht, ist zwar in rezenten Neuauflagen erhältlich, aber im Kern immer noch ein Buch aus dem Jahr 1962. Andere Publikationen zum Thema haben vor allem einen musikpraktischen Fokus wie Hans-Martin Lindes *Handbuch des Blockflötenspiels*, das ebenfalls zuerst 1962 erschien und ebenfalls in Neuauflagen erhältlich ist.

In jüngerer Zeit ist das Instrument mit einer umfangreichen Sammelbibliografie bedacht worden, an der auch einer der Autoren des hier besprochenen Buchs beteiligt ist.^{/3/} Ein rezentes Nachschlagewerk zu den Flöten handelt die Blockflöte mit kurzen Artikeln zu ihrer Geschichte, zu ihrem Bau u. a. auf etwa 25 von 912 Seiten des Gesamtwerks ab.^{/4/} Dafür sind dort zumindest die barocken Bauformen mit einigen schönen Exemplaren im Abbildungsteil vertreten. Die Geschichte der Blockflöte im Deutschland der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist jüngst gleich zwei mal beleuchtet worden: Einmal unter beinahe gespenstischer Ausblendung der weiteren zeitgeschichtlichen und politischen Aspekte^{/5/} und einmal mit einer Konzentration auf genau den Zeitabschnitt, in welchem diese Aspekte in besonders übler Weise zum Tragen kamen.^{/6/}

Lasocki und Ehrlich haben die Bau-, Repertoire- und Sozialgeschichte des Instruments samt spieltechnischer Aspekte zum Gegenstand einer monografischen Arbeit in fünf Oberkapiteln (Mittelalter, frühe Neuzeit in zwei Kapiteln: Renaissance und Barock, 19. Jahrhundert, 20. Jahrhundert) gemacht, die in der Yale Musical Instrument Series nach Bänden über Perkussionsinstrumente und ansonsten Bläser von der Flöte bis zum Saxofon erschienen ist. Notwendigerweise mussten sie dabei mit Ungleichgewichten umgehen, die sich aus der Situation der Quellenerhaltung (je weiter zurück der Betrachtungszeitraum liegt, desto spärlicher sind die Urkunden, die sich erhalten haben), aber auch aus dem Fokus von Forschungen in der Zeit der Moderne ergeben. Lasocki weist auf S. 7 darauf hin,

dass die Konzentration der Fundregionen mittelalterlicher Blockflöten möglicherweise vom Vorhandensein entsprechender archäologischer Aktivitäten in Deutschland, den Niederlanden und mittel- und osteuropäischen Ländern mit historischen Verbindungen zum deutschen Sprachgebiet oder der Hanse bestimmt ist. Der Rezensent kann dem hinzufügen, dass möglicherweise auch eine historisch bedingte Erwartungshaltung die richtige Einordnung von Artefakten bewirken oder sie verhindern kann: Es sind praktisch keine Grabungsfunde von Stimmschlüsseln, die man z. B. Harfeninstrumenten zuordnen kann, außerhalb des insulären anglophonen Bereichs bekannt. Das widerspricht allem, was von der Verbreitung der Harfe im europäischen Mittelalter und der ersten Phase der frühen Neuzeit bekannt ist, entspricht aber einem Fokus, der durch Momente wie der Inanspruchnahme der Harfe als Nationalinstrument (Irland) oder der bis in die Moderne reichenden Geschichte der walisischen Trippelharfe mitbestimmt sein dürfte. Nimmt man die in romanischen Ländern noch eher schwach entwickelten Ansätze zu Bereichen wie Stadt- oder (im breiten Sinne) Mittelalterarchäologie dazu, erklärt sich die paradox erscheinende Fundsituation zumindest teilweise.

Mit einem anderen Problem ist die frühe Geschichte der Blockflöte durch die vielfältige und heute nicht immer mehr klar zu deutende zeitgenössische Terminologie belastet: Was den einen ein Uhl, ist den anderen ein Nachtigall, aber wenn alle Vögel irgendwie so wie Pipe, Flahute, Fleute u. ä. heißen, kann man an ihren Namen nicht ohne Weiteres erkennen, welcher welcher sein mag. Lasocki zieht oft den Kontext heran, von dem seine jeweilige Quelle zeugt, um Block- von Traversflöten und anderen (z. B. laut klingenden) Blasinstrumenten abgrenzen zu können, und es bleibt den Leser*innen überlassen, ob sie ihm darin immer folgen mögen. Manche Seite ist mit den Spuren des sich auf den Zehenspitzen eines beinahe kategorisch wirkenden Konjunktivs bewegenden Autors gepfeffert: „situations that suggest recorders“, „presumably“, „probably“; etwas „strongly suggests“, dass es sich um Blockflöten gehandelt haben müsse usw. Das eine oder andere Detail erscheint dann wieder verblüffend eindeutig zu sein, bis man sich als Leser fragt, woher der Autor die Sicherheit nimmt, eine Person, die in den 1420er Jahren Instrumente für den burgundischen Hof liefert, als Blockflötenbauer bezeichnen zu können, während ein etwas früher, aber in Italien in gleicher Weise für den Hof von Urbino tätiger Musiker zuvorderst als Vermittler oder Händler eingeordnet wird mit der schwachen Möglichkeit, er habe vielleicht doch auch gebaut. Ob sich hier die in der historischen Musikwissenschaft vergangener Jahrzehnte entwickelte Dualität von hochgeschätzter nordalpiner (vor allem französischer, aber auch flämischer bzw. burgundischer)

und beinahe mit leiser Verachtung angesehener italienischer Musik des späten Mittelalters und der ersten frühneuzeitlichen Phase abbildet? Die Leistung Lasockis ist nicht zuletzt darin zu sehen, trotz solcher Momente eine nicht nur zusammenhängende, sondern bei allen Unsicherheiten auch stimmige und überzeugende Darstellung verfasst zu haben – und nicht der Versuchung erlegen zu sein, manchen Zweifel in Formulierungen ertränkt zu haben, die eine größere Sicherheit vorgetäuscht hätten. Chapeau!

Die terminologischen Fragen des ersten Kapitels spielen für den Betrachtungszeitraum des zweiten Kapitels von 1501 bis 1667 nur am Beginn noch eine Rolle. Wichtiger sind nun die Entwicklung des Instruments zum Stimmwerk vom Großbass bis zum Sopranino, spieltechnische Aspekte (vor allem anhand der 1535 erschienenen *Opera intitulada Fontegara* des venezianischen Musikers Silvestro Ganassi) und das sich entwickelnde Repertoire, das neben instrumentaler Ausführung von Vokalstücken auch Tänze und Diminutionen, Ricercari etc. umfasst. Ganze Instrumentenbauerdynastien (üblicherweise gleichzeitig Musiker) urkunden in dieser Zeit, etwa die Bassano, von denen eineinhalb Hundert Blasinstrumente erhalten sind, darunter fünfzig Blockflöten, die ein Autor als die „Meisterstücke unter den erhaltenen Renaissance-Blockflöten“ bezeichnet hat.^{7/} Mitglieder der Familie Bassano sind in den 1530er und 1540er Jahren in England tätig gewesen. Sie sind zu den jüdischen italienischen Musikern gezählt worden, die in der Regierungszeit von Heinrich VIII. nach England engagiert wurden.^{8/} Dokumente für den privaten, nicht professionellen Gebrauch von Blockflöten zeigen, dass das Instrument zu den Tonwerkzeugen gehörte, die beim Liebhabermusizieren gebraucht wurden, das mit seinen Anfängen noch im fünfzehnten Jahrhundert verwurzelt ist, aber urkundlich vor allem in der Zeit danach festzumachen ist.

Warum das Jahr 1667 die Grenze zum nächsten Kapitel bildet, wird dem Rezensenten bei der Lektüre nicht unmittelbar klar. Vielleicht geht die Erklärung dafür in den Mengen dokumentarischer Daten leicht unter, die Lasocki und Ehrlich für ihre Darstellung heranziehen. Ob es etwa um das Geburtsjahr 1668 des älteren Blasinstrumentenbauers Thomas Stanesby ging, ist wohl eher zweifelhaft; Lasocki und Ehrlich halten sich jedenfalls nicht an die konventionelle (immer auch zweifelhafte) musikhistorische Periodisierung, sondern achten auf den Wechsel von der früheren Bauweise in einem oder zwei Teilen zur dreiteiligen Barockblockflöte mit sogenannter „barocker“ Griffweise (mit allen Ausnahmen auf beiden Seiten der zeitlichen Grenze). Die barocke Blockflöte ist zumindest äußerlich das Vorbild für das heutige Soloinstrument geworden, wenn auch kaum einmal in wirklich ‚historischer‘ Griffweise bzw. ungleich schwe-

bend temperiert. Eine Illustration wie die auch hier auf S. 152 reproduzierte Darstellung von zwei aus gerüschten Manschetten herauswachsenden Händen, die eine Blockflöte halten, war wohl immer gern gesehen, aber die Verbindung zu der komplexen Griffweise Hotteterres (aus dessen *Principes de la flûte* von 1707 das Bild stammt), die sich aus dem Umgang mit den Ungleichheiten von dis und es, h und b etc. ergibt, ist meist vermieden worden. Man muss dabei nicht an den Spott über Lavaters *Physiognomische Fragmente* bei Matthias Claudius und die „Schnabels, Nasen und Münde, die gar an kein Gesicht sitzen, sondern so in freier Luft schweben“ denken (in Asmus *Omnia Sua Secum Portans: Oder Sämmtliche Werke des Wandsbeker Bothen[9]*), um sich nicht so sehr über die in der Luft schwebenden Hände zu amüsieren als die verlorengegangene Bindung zwischen dem dekorativen Bild und dem Büchlein, dem es eigentlich angehört, zu beklagen. Lasocki und Ehrlich ignorieren solche Bindungen nicht. Die Unterkapitel, die wie in den ersten Kapiteln nach Ländern bzw. Regionen differenzieren, umfassen auch z. B. *English Fingerings and Dot Way* (S. 147–149), deuten also auf unterschiedliche Griffweisen und die Tabulatur-Notationen, die für die Darstellung von Griffen, aber auch als eigentliche Musiknotation verwendet wurden.

Warum ein kleiner Abschnitt über *Samuel Pepys and the Transport of the Soul* ein wenig für sich allein steht und nicht etwa zum Abschnitt über England im Unterkapitel über das Repertoire des barocken Alt-Instruments gesetzt wurde, mag alleine daran liegen, dass Pepys' Wahl der Blockflöte (nachdem er zunächst Flageolet spielte) sich nicht auf die Altgröße festlegen lässt. Nach der barocken Pracht mit Musik von Purcell, Lully, Händel, Telemann und Bach macht sich das von Nikolaj Tarasov verfasste Kapitel über Kernspaltflöten wie den Csakan und die Flageolets im 19. Jahrhundert bescheiden aus: Das Jahrhundert mag für die Geistes- und Kulturgeschichte der Moderne weiterhin bestimmende Momente gebracht haben, aber in mancher Hinsicht erscheint es beinahe als unkartiertes Gebiet. Inwiefern „historische“ Instrumente in dieser Zeit und bis zu ihrer Wiederentdeckung und „Wiedererweckung“ gänzlich in Vergessenheit oder zumindest in den Hintergrund geraten waren, bleibt eine Angelegenheit der Sichtweise. Die einstmals verbreitete Ansicht, dass mit dem Tod von J.S. Bach eine totale Verdunkelung etwa der Lauteninstrumente begann, nimmt wohl heute niemand mehr ernst, aber die Auswirkungen von musikalisch-stilistischen, instrumentenbaulich-technischen und allgemein kulturellen Umbrüchen und Veränderungen erscheinen weiterhin so gewaltig, dass weniger im Zentrum des musikgeschichtlichen Geschehens stehende Instrumente, Repertoires u. a. schwierig zu übersehen sind.

Mit einem Kapitel über das zwanzigste Jahrhundert aus der Feder des Leipziger Professors für Blockflöte Robert Ehrlich schließt die Darstellung. Figuren wie Arnold Dolmetsch, der trotz seiner lebenslangen sozialen Randstellung eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Frühzeit der Hinwendung zu „Alter Musik“ hatte, Peter Harlan (ein Verwandter des Regisseurs des Nazi-Propaganda-Streifens *Jud Süß* und der „Schuldige“ an der Entstehung der „deutschen Griffweise“, welche die Möglichkeit des Instruments, sich in verschiedenen Tonarten zu bewegen, stark einschränkt), die Geschichte des Instruments in der Nazizeit und dann die Entwicklungen nach 1945 (mit einem deutlichen Fokus auf Frans Brüggen) und die Zeit bis zur Jahrtausendwende werden in den Fokus genommen. Für Leser überraschend mag es sein, dass die Blockflöte und ihre Vertreter in Deutschland durchaus eine NS-Geschichte hatten und dass, während Verfolgte wie Cornelia Schröder-Auerbach die Zeit in Verstecken überlebten oder wie Erich Katz (der in den USA erfolgreich tätig wurde, auch wenn Suzanne Bloch, die Grande Dame der US-amerikanischen Lautenistik und Blockflötenspielerin, ihn als Musiker offenbar nicht schätzte, ihm aber in der amerikanischen Blockflötengesellschaft Platz machte und seinen Erfolg anerkannte) Deutschland noch verlassen konnten, bevor das beinahe unmöglich wurde, andere, von ihrer Herkunft und politisch „unbelastete“ Musiker sich dem System anboten und unter ihm prosperierten. Nach dem Krieg wurde diese Aspekte dann verschwiegen. Das Kapitel schließt mit kurzen Betrachtungen über die Blockflöte als Schulinstrument (passenderweise ‚Squeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeaaak!‘ betitelt und vor allem der Klage über die mangelnde Qualität der Massenware und der schulischen Ausbildung gewidmet) und über die Situation im Bereich des professionellen Musizierens, letzteres allerdings mit einem recht eingeschränkten Fokus auf Deutschland und seine Nachbarländer auf der ehemaligen „Westseite“.

Durch das Buch hindurch muss festgestellt werden, dass die Qualität der Abbildungen eher schlecht ist. Für eine Darstellung der Teile einer Blockflöte auf S. XIII benötigt man nicht nur wegen der Winzigkeit der Legenden im Bild manchmal eine Lupe, sondern auch wegen der Kontrastschwäche manch grauen Buchstabens auf hellgrauem Grund. Das Problem liegt schon in der Bildvorlage, denn für die Abbildung wird ein Poster der Conrad Mollenhauer GmbH reproduziert, das im farbig gedruckten Original die Größe von 43 × 61 cm hat, hier aber auf einer Fläche von 11,5 × 16,2 cm erscheint. Das ist ärgerlich, wenn man etwa den Begriff „ramp“ für die Fläche unter dem Blockflöten-Labium (der Kante oder Schneide, auf die der gerichtete Luftstrom trifft, sich bricht und zu schwingen beginnt) nicht kennt und das Wort in der Abbildung nicht ohne Sehhilfe oder doch wenigstens Augenkneifen findet. Auch die Auswahl der Abbildungen

kann durchaus in Frage gestellt werden. Für ein Buch über ein Musikinstrument kommen in ihm zu wenig konkrete Bild-Beispiele vor, nämlich neben einem mittelalterlichen Grabungsfund aus Tartu (von dem wegen der mangelnden Abbildungsqualität nicht viel zu erkennen ist) lediglich zwei englische Flageolets aus dem neunzehnten Jahrhundert und zwei deutsche Blockflöten der 1930er Jahre – also eher „Spezialfälle“. Die sogenannten Renaissance-Blockflöten sind lediglich mit Abbildungen von Brandstempeln wichtiger Werkstätten vertreten, kein ganzes Instrument wird gezeigt, geschweige denn ein Stimmwerk (von handgroß bis zur Bauhöhe von mittleren Wetterforschungsraketen). Auch die barocke Bauweise ist lediglich mit Beispielen aus der Ikonografie vertreten. Wünschenswert wären sowohl eine höhere Abbildungsqualität wie auch eine höhere Anzahl an Abbildungen; dem standen aber wohl die Rahmenbedingungen bei der Yale University Press (die zu ähnlichen Ergebnissen bei anderen Bänden der Serie geführt haben) wie ein mögliches Unbehagen entgegen, mit einem optisch attraktiven Buch falsche Signale zu setzen: Wenn es gut aussieht, kann es nicht wissenschaftlich sein. Dem scheint es auch zu entsprechen, Michala Petris kurzen Text, der eigentlich ein vorangestelltes Geleitwort hätte sein sollen (oder jetzt ein deplatziertes allographes Vorwort im Sinne von Gérard Genettes *Seuils* bildet), auf die letzten drei Seiten vor dem Anmerkungsapparat zu verbannen – eine verspasste Chance.

Der materielle Bestand weist eine Klebebindung mit Kaptalbändern auf, die beim Blick auf den Block ein wenig wie eine genähte Lagenstruktur erscheint, sich aber bei näherem Hinschauen als Leimung in „Lagen“ mit Schränkung der Blattkanten erweist. Der Rezensent hat sein Exemplar nicht experimentell ins Wasser geworfen, um zu prüfen, ob das besser hält als bei glatten Blattkanten. Der Musiker, Forscher und gelernte Musikbibliothekar Robert Spencer (1932–1997) hat zum Thema Buchbindung einmal den Musikantiquar William Reeves aus dessen gerade aktuellem Katalog zitiert, der zur Arbeit eines im 19. Jahrhundert tätigen Buchbinders angemerkt habe: „J. Rowbotham, india-rubber bookbinder, who should have been strangled at birth.“/10/

Fazit: für zunächst nur allgemein interessierte Leser mag das Buch ein wenig zu „wissenschaftlich“ und wenig attraktiv daherkommen; Blockflöten-Spezialist*innen mögen noch Desiderata finden, der rezensierende Nicht-Spezialist ist in manchem etwas überwältigt von der Fülle. *The Recorder* gehört in jede instrumentenkundliche Handbibliothek.

Joachim Lüdtko ist als freiberuflicher Lektor, Korrektor, Redakteur und Übersetzer in Bremen tätig. Er hat die Redaktion des Forum Musikbibliothek inne.

- /1/ Vgl. *Schülerzahlen und Wochenstunden in den Instrumental- und Vokalfächern*, <https://www.musikschulen.de/musikschulen/fakten/schuelerzahl-jahreswochenstd-instrumental-vokalfaecher/index.html> (15. Mai 2023).
- /2/ Barra Boydell: *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap Instruments. A Contribution to Renaissance Organology*, Buren 1982.
- /3/ Richard Griscom und David Lasocki: *The Recorder. A Research and Information Guide*, New York & London 2003.
- /4/ András Adorján & Lenz Meierott, Hrsg.: *Lexikon der Flöte*, erste Auflage Laaber 2009.
- /5/ Peter Thalheimer: *Die Blockflöte in Deutschland 1920–1945. Instrumentenbau und Aspekte zur Spielpraxis*, Diss. Tübingen 2010, Tutzing 2010 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 32).
- /6/ Cornelia Stelzer: *Die Bedeutung der Blockflöte zur Zeit des Nationalsozialismus*, Diss. Wien 2016, Wien 2021 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 52).
- /7/ S. 85: „the masterpieces among surviving Renaissance recorders.“
- /8/ Roger Prior: Jewish Musicians at the Tudor Court, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 253–265.
- /9/ Hier: nach [http://www.zeno.org/Literatur/M/Claudius,+Matthias/Gedichte+und+Prosa/Asmus+omnia+sua+secum+portans/Dritter+Teil/Johann+Caspar+Lavaters+Physiognomische+Fragmente,+wo+der+Text+nach+Matthias+Claudius:+Werke+in+einem+Band,+München+\[1976\],+S.+116–119,+wiedergegeben+ist](http://www.zeno.org/Literatur/M/Claudius,+Matthias/Gedichte+und+Prosa/Asmus+omnia+sua+secum+portans/Dritter+Teil/Johann+Caspar+Lavaters+Physiognomische+Fragmente,+wo+der+Text+nach+Matthias+Claudius:+Werke+in+einem+Band,+München+[1976],+S.+116–119,+wiedergegeben+ist).
- /10/ Robert Spencer: Making und Using Facsimiles, in: *Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, Utrecht 1988, S. 92–97, hier S. 95.

Praxisfragen zur Musikrecherche Lösungen

Frage 1

Das Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung (<https://www.sophie-drinker-institut.de>) bietet umfangreiche Informationen zur musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung nicht nur in Form einer Schriftenreihe, einer Online-Schriftenreihe (Open Access) und von Informationen zu weiterführenden Informationsressourcen, sondern auch mit dem frei zugänglichen Instrumentalistinnen-Lexikon. Hier findet man biografische Informationen zu etwa 750 in Europa geborenen (Instrumental-)Musikerinnen, wobei Geburtsjahre bis 1880 Berücksichtigung fanden. Über das Suchfeld lässt sich in den Volltexten nach dem Stichwort „Schallplatte*“ suchen (Rechtstrunkierung mit *).

Frage 2

Die Organisation *Music by Black Composers* (MBC) aus Chicago macht schwarze Komponist*innen und ihre Musik besser sichtbar. Auf ihrer Website <https://www.musicbyblackcomposers.org/> bietet sie dazu eine Seite mit Repertoire nach Besetzung nebst Hinweisen zu Noteneditionen. Im „Living Composers Directory“ finden sich weitere Angaben auf den hier verzeichneten jeweiligen Websites der Komponist*innen, das „Historic Composers Directory“ dagegen ist chronologisch geordnet.

Frage 3

Die Datenbanken RILM Abstracts of Music Literature (lizenzierbar bei EBSCOhost) und die Bibliographie des Musikschritfttums, BMS (Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, verfügbar unter <https://www.musikbibliographie.de/>), bieten Suchfunktionen, bei denen man unter Verwendung der (ggf. trunkierten und Boole'sch verknüpften) Begriffe „Trauer“ „Begräbnis“, „Sepulchral“, „Funeral“, „Tod“ und ggf. „Schütz“ oder „barock“ fündig wird.



Christoph Hust
Ivana Rentsch
Arne Stollberg (Hg.)
**Musik und das
Unheimliche**

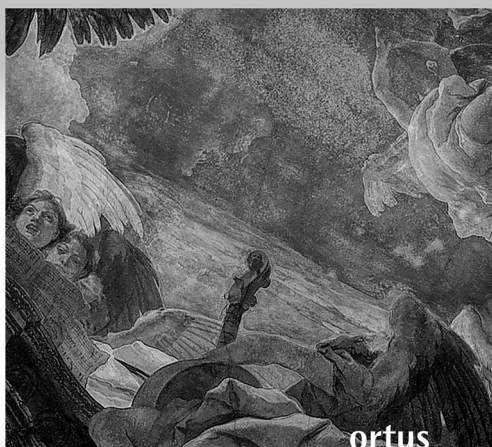
Oktober 2023, 390 Seiten
farbige und s/w-Abb.,
Notenbeispiele
€ 38,-
ISBN 978-3-96707-187-0

Der Band stellt sich der Frage, ob und wie es Musik möglich ist, das Unheimliche in Klängen heraufzubeschwören – sei es unterstützend mit Text, Bild oder Szene, sei es durch die Imaginationskraft der Töne allein.

Virulent wurde das Thema spätestens mit dem Aufkommen der Schauerliteratur im 18. Jahrhundert, erst recht, weil die Musik selbst sich dort als Handlungsmotiv etablierte und in Bühnenwerken, die an der entsprechenden Ästhetik des Schreckens teilhatten, als Stimmungsbehelf unverzichtbare Dienste leistete – eine Aufgabe, die sie bis zum Horrorfilm und Computerspiel erfüllt. Der Band geht mit historischen Fallstudien dem Phänomen »unheimlicher« Kompositionen nach und beleuchtet es in der Ausprägung verschiedener Gattungen, Epochen und Medien.

ortus musikverlag

Bettina Hoffmann
**Die tiefen Streichinstrumente
bei Antonio Vivaldi
und in seinem Umfeld**
Violoncello, Kontrabass und Gambe –
Quellen, Repertoire, Spieltechnik
und Aufführungspraxis



studien

Bettina Hoffmann

**Die tiefen Streichins-
trumente bei Antonio
Vivaldi und in seinem
Umfeld**

Violoncello, Kontrabass
und Gambe – Quellen,
Repertoire, Spieltechnik
und Aufführungspraxis

ortus studien 25 / om320
ISBN 978-3-937788-75-3
Broschur, XI + 530 Seiten
59,50 EUR

Antonio Vivaldi war über viele Jahre am Waisenhaus der Pietà in Venedig als Lehrer der drei tiefen Streichinstrumente tätig. Er hat wie kein Komponist seiner Zeit das Repertoire des Violoncellos bereichert; er war der einzige Italiener, der idiomatisch für die Viola da gamba zu schreiben verstand; ihm gelang es wie kaum einem anderen, den besonderen Reiz des allein begleitenden Kontrabasses zur Geltung zu bringen; er schenkte der Instrumentierung des Generalbasses ungewöhnliche Aufmerksamkeit. Um die Einzigartigkeit dieser Leistung würdigen zu können und den musikgeschichtlichen Boden zu ergründen, auf dem dieses Werk gedeihen konnte, bietet die Studie von Bettina Hoffmann einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der tiefen Streichinstrumente in Vivaldis Zeit und Umfeld. Es werden die Terminologie von Violoncello, Kontrabass und Viola da gamba erörtert, die Spieler und ihr Repertoire sowie Instrumentenbau und Spieltechnik vorgestellt und Fragen der Aufführungspraxis behandelt. Eine Übersicht über Vivaldis Kompositionen für Violoncello, Viola all'inglese und Kontrabass rundet die Monographie ab, die viele kaum bekannte Quellen auswertet und auf der umfassenden Repertoirekenntnis der Autorin beruht.

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

ortus musikverlag



Hanna Walsdorf
Für Gott und die Welt
Musik zu den Statuspassagen
Ludwigs xiv. (1638–1662)

Musica Poetica 6 Musik der Frühen Neuzeit

ortus musikverlag

Hanna Walsdorf

Für Gott und die Welt: Musik zu den Status- passagen Ludwigs xiv. (1638–1662)

Musica Poetica / Band 6
om321

ISBN 978-3-937788-77-7
Broschur, VIII+434 Seiten,
zahlreiche farbige Abb.
68,50 EUR

Die Festlichkeiten zu Geburt und Taufe, zu Thronbesteigung und Volljährigkeit, zu Königsweihe und Vermählung **Ludwigs xiv.** folgten jeweils einem lange tradierten, kulturell tief verankerten Muster. Ob es sich bei den königlichen Statuspassagen um ein Übergangsritual im engeren Sinne handelte, bei welchem die Mitwirkung von Kirchenvertretern erforderlich war, oder ob ein primär politisch motiviertes Zeremoniell ausagiert wurde, war dabei immer auch an der musikalischen Gestaltung erkennbar. Die Übergänge, die in den einzelnen Ritualkomplexen soziale und politische Ordnung transformativ herstellten, wurden im Nachgang stets durch ein breites Spektrum sinnlich erfahrbarer Spektakel konfirmativ dargestellt.

Wichtiger als die Frage, welche oder wessen Musik gespielt wurde, ist hierbei jeweils die Frage, welche Musiker vor, während und nach den jeweiligen Handlungselementen auf welchen Instrumenten spielten. Durch die Verknüpfung mit dem Konzept der drei Körper des Königs («natürlich», «heilig» und «politisch») wird in dieser Studie erstmals demonstriert, dass die Auswahl von Musik und der Einsatz von Musikern bei den Statuspassagen des Sonnenkönigs einem klaren, aber bisher übersehenen Prinzip folgten.

Lieferung
über Buch- und
Musikalienhandel
oder direkt:

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