

Forum **M**usikbibliothek
2 / 2024
45. 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

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

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
Bettina Ruchti, Zürich
Torsten Senkbeil, Lübeck
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

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.

ISSN 0173-5187

Liebe Leser*innen,

kurz nach der Fertigstellung des letzten Heftes von Forum Musikbibliothek kam eine ungewohnte Anfrage in unser Postfach geflattert: Die Redaktion der Zeitschrift *Libreas* (deren Name sich zusammensetzt aus den Worten „Library Ideas“) plante die Ausgabe #45 mit dem Titel „The Sound of Libraries“, und der Redakteur Karsten Schuldt erkundigte sich, ob wir zu einem Interview zur Verfügung stünden. Es folgte ein sehr differenzierter Katalog von zehn interessanten Fragen zu Musikbibliotheken allgemein und unserer Fachzeitschrift im Besonderen, die uns sehr zum Nachdenken angeregt haben, vor allem angesichts der Wahrnehmung, was die allgemeinbibliothekarische Fachwelt über unsere Zunft denkt. Lesen Sie das Ergebnis unter <https://libreas.eu/ausgabe45/>.

Und konkret fachspezifische Lektüre erwartet Sie wieder im vorliegenden Heft, das inhaltlich – ohne ein explizites Themenheft zu sein – immer wieder um das Thema Quellen und Informationsquellen für die musikwissenschaftliche und musikbibliothekarische Forschung kreist. Denn mit der Datierung von (historischen) Musikalien beschäftigen sich neben Musikantiquar*innen und -historiker*innen freilich auch Musikbibliothekar*innen regelmäßig. Auf der IAML-Jahrestagung in Lübeck im vergangenen Jahr hatten einige die Gelegenheit, in Martin Bierwischs Workshop ihren Werkzeugkasten für die oft nicht wenig aufwendige Datierung alter Drucke durch weitere Werkzeuge zu erweitern. Auch wer nicht am Workshop in Lübeck teilnehmen konnte, hat nun die Möglichkeit, in Martin Bierwischs Spektrumsbeitrag nachzulesen, was man bei der Datierung von Musikalien tun kann, wenn beispielsweise kein Werkverzeichnis als Quelle für Druck- oder Publikationsdaten zur Verfügung steht. Mögliche Vorgehensweisen anhand verschiedener Informations- und Datenquellen werden am Beispiel der Publikationen von F. W. Kaibel detailliert präsentiert und vermitteln einen schönen Eindruck von der nahezu detektivischen Arbeit, die man als Musikbibliothekar*in bisweilen zu bewältigen hat.

Mit seinem Beitrag zu Theater-Almanachen erläutert Matthias Pernerstorfer, dass auch für die historische Erforschung des Musiktheaters der Blick über den Tellerrand der eigenen Musikbibliotheken und Musikarchive lohnenswert ist. Auf der IAML-Konferenz in Cambridge im vergangenen Jahr stellte der Autor das Forschungswerk des jüngst verstorbenen Theaterhistorikers Paul S. Ulrich erstmals dem musikbibliothekarischen Fachpublikum vor. Wie ergiebig sich die Druckerzeugnisse von Theatern aus dem langen 19. Jahrhundert für die Erforschung von Personen, Theaterbetrieb und Repertoire im Hinblick auf Musik und Musiktheater erweisen, legt Matthias Pernerstorfer eindrucksvoll nun auch in Forum Musikbibliothek dar.

Besonders wenn sie in digitaler Form vorliegen, spricht man bei beforschten Objekten und Quellen auch im Kontext der Kultur- und Kunstwissenschaften von Forschungsdaten. In der Rubrik NFDI4Culture erfahren Sie, wo und wie Forschende und Kultur-

einrichtungen wie Musikbibliotheken individuelle Beratung zu den brennenden Fragen eines noch relativ neuen Feldes erhalten können. Martha Stellmacher präsentiert detailliert die Services des NFDI4Culture Helpdesks, der beispielsweise individuelle Unterstützung bei der Erschließung digital vorliegender Quellen nach den FAIR-Prinzipien des Forschungsdatenmanagements, Hilfestellung bei der Klärung juristischer Fragen beim Aufbau digitaler Archive oder Informationen zur dauerhaften Bewahrung digital vorliegender Kulturgüter bietet.

Mit digitalisierten historischen Quellen zur musikalischen Aufführungspraxis und ihrer Erschließung hat sich auch das Projekt Quellen.digital in Essen beschäftigt, dessen erste Projektphase Luca Matsukawa in der Rubrik Rundblick vorstellt. Jürgen Diet berichtet indessen von einem durch das Projekt Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) angebotenen Workshop zu osmanischen Musikquellen, welcher im März 2024 in Istanbul stattfand. Wie Quellen.digital hofft auch CMO auf Förderung für eine weitere Projektphase. Bereits durch die DFG bewilligt wurde eine fünfte Projektphase des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn), was nicht nur Jürgen Diet und Christian Kämpf, die dazu berichten, sehr freut.

Die Rubrik Personalia zeichnet die weitere Bewegung im Beirat von Forum Musikbibliothek nach: Für die IAML Schweiz begrüßen wir sehr herzlich Bettina Ruchti aus Zürich, die sich mit einer Kurzbiografie vorstellt. Roland Schmidt-Hensel aus der Staatsbibliothek zu Berlin würdigt unsere Beirätin Marina Schieke-Gordienko anlässlich ihres gerade angetretenen Ruhestandes. Zum Glück bleibt uns die Kollegin, der wir seit über zwölf Jahren eigene und eingeworbene Rezensionen sowie Artikel verdanken, noch eine Weile im Beirat erhalten. Und was die Veränderung im musikbibliothekarischen Stellenmarkt betrifft, freuen wir uns über ein neues Gesicht in Berlin: Camille Richez hat die Leitung der Bibliothek der Hochschule für Musik Hanns Eisler übernommen.

Last but not least würde der Verbandsteil des zweiten Heftes von Forum Musikbibliothek mit der Tradition brechen, wenn die Ankündigung der diesjährigen IAML-Tagung in Frankfurt am Main fehlte. Erstmals jedoch finden Sie keine vorläufige Fassung des Tagungsprogramms mehr, sondern nur den Link zu dessen tagesaktueller Version. Wer sich engagieren möchte, hat zudem bis Anfang August Zeit, die Kandidatur für ein Amt im IAML-Vorstand oder in einer der Kommissionen und AGs beim Vorstand anzumelden.

Wir freuen uns sehr, viele von Ihnen in Frankfurt zu sehen und wünschen viel Vergnügen bei der Lektüre dieser Ausgabe von Forum Musikbibliothek!

Dina Heß & Susanne Hein

Spektrum	7	Martin Bierwisch: Datierungslisten erstellen – ein Versuch anhand des Lübecker Musikverlags F. W. Kaibel
	12	Matthias J. Pernerstorfer: Theater-Almanache und -Journale als Quellen der musikhistorischen Forschung
IAML-D-A-CH-Forum	17	Einblicke in das Beratungsangebot zu Forschungsdaten des NFDI4Culture Helpdesk (M. Stellmacher)
	22	Jahrestagung der IAML-Ländergruppe im September 2024 in Frankfurt am Main
	23	Wahlen im Rahmen der IAML-Jahrestagung in Frankfurt
Personalia	24	Neue Leitung an der Bibliothek der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin (C. Richez)
	25	Marina Schieke-Gordienko in den Ruhestand verabschiedet (R. Schmidt-Hensel)
	26	Neu im Beirat von Forum Musikbibliothek für IAML Schweiz: Bettina Ruchti
Ricerca	28	Praxisfragen zur Musikrecherche
	77	Lösungen
Rundblick	29	Dresden / München: Bewilligung einer weiteren Projektphase für den Fachinformationsdienst Musikwissenschaft (musiconn) (J. Diet und C. Kämpf)
	31	Essen: Gut informiert in die Alte Musik. Vorstellung des Datenbankprojekts Quellen.digital an Folkwang (L. Matsukawa)
	36	Istanbul: Ein Workshop zu osmanischen Musikquellen am Orientinstitut in Istanbul (J. Diet)
Fermata	40	Einblick von außen ... mit Patrick Jaskolka
Rezensionen	44	Arno Lücker: 250 Komponistinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte (H. Gerberding)
	45	Nathan Link: A Poetics of Handel's Operas (M. Williams)
	49	Eike Feß: Arnold Schönberg und die Komposition mit zwölf Tönen (U. Scheideler)
	52	Peter Sühning: Ferenc Fricsay. Der Dirigent als Musiker (C. L. Schorcht)
	54	Bob Dylan – Mixing up the Medicine. Hrsg. von Mark Davidson und Parker Fishel (C. Beck)
	61	Musik und das Unheimliche. Hrsg. von Christoph Hust, Ivana Rentsch und Arne Stollberg (M. Bagehorn)
	63	Uwe Steinmetz: Jazz und Spiritualität (H. Gerberding)
	64	Karin Meesmann: Pál Ábrahám. Zwischen Filmmusik und Jazzoperette (N. F. Hoffmann)

- 66 Annetter Schwarzer: „... ein grandioser Ausdruck der Zeit“. Stefan Wolpes Frühwerk und die Avantgarde der 1920er Jahre (M. Gordienko)
- 69 Birgit Fuß: R.E.M. – Life and how to live it. Die Geschichte einer Rockband, die (fast) keine Fehler machte (N. Haupt)
- 71 Martin Popoff: 50 Jahre Kiss. Die illustrierte Biografie (R. Kasper)
- 74 Alte Musik heute. Hrsg. von Richard Lorber (A. Jordan)

Martin Bierwisch

Datierungslisten erstellen – ein Versuch anhand des Lübecker Musikverlags

F. W. Kaibel/1/

*Die Datierung von Musikalien gehört sowohl für Musikbibliothekar*innen als auch für Musikwissenschaftler*innen zum üblichen Aufgabenfeld. Doch die bekannten gedruckten Nachschlagewerke und auch verschiedene Online-Ressourcen haben ihre Grenzen und sind insbesondere bei kleinen und unbekanntem Verlagen unzureichend. Der Beitrag versucht exemplarisch anhand des Lübecker Musikverlags F. W. Kaibel zu skizzieren, wie man Datierungslisten erstellen kann und welche Hürden dabei zu nehmen sind.*

Warum ist es notwendig, gedruckte Musikalien überhaupt zu datieren? Eine Antwort findet man im IAML-Guide aus dem Jahr 1974 von Donald William Krummel. Frei übersetzt: „Die Suche nach einer Datierung wird Details zutage fördern, die in der Regel interessant und manchmal wichtig sind, was das Werk selbst, die Umstände seiner Veröffentlichung und sein historisches Publikum betrifft.“ Dazu ergänzt er, in Sachen Datierung könne inzwischen eine komplizierte Aufgabe mit beträchtlicher Präzision und einem Minimum an Aufwand erledigt werden. Zudem sei es möglich, die genaue Beziehung des fraglichen Dokuments zu anderen Exemplaren desselben Textes anzugeben (z. B. 2. Zustand, 4. Ausgabe, 1. Auflage)./2/ Beim ersten Punkt würde ich zustimmen, aber ob der Aufwand wirklich immer so gering ist, wage ich zu bezweifeln. Außerdem bricht sich hier das Interesse des Musikwissenschaftlers Bahn, ein Werk kulturhistorisch einzuordnen. Aus musikbibliothekarischer Sicht würde die Frage vielleicht anders beantwortet werden, möglicherweise unter konservatorischen Gesichtspunkten oder hinsichtlich der Datenqualität des eigenen Bibliothekskatalogs. Für einen Musikantiquar gibt es wieder andere Motivationen, indem das Alter einer Ausgabe zumindest ein Indikator für die Preisfindung sein dürfte./3/ Krummel unterschied die Interessen

gleich zu Anfang seiner Ausführungen./4/ Für ihn stand außerdem die Datierung von Musikalien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Vordergrund. 1974 war die musikbibliografische Forschung auch bei Weitem nicht so weit fortgeschritten wie sie heute ist. Viele Bibliografien, ob Komponist*innen-Werkverzeichnisse oder Verlagsstudien, erleichtern die Datierung in der Regel, wobei man bei Werkverzeichnissen auch vielfach auf die Datierung von gedruckten Ausgaben verzichtet (vor allem, wenn es keine Erstausgaben sind) und nur Hinweise auf die Entstehung des Werkes gibt. Es ist sicherlich wichtig zu wissen, dass eine beliebige Pariser Oper 1790 uraufgeführt wurde. Es nützt einem nur wenig, wenn man gerade vor einer offensichtlich/5/ späteren Berliner Ausgabe eines Opernpotpourris sitzt. Man kann sich dann zwar mit Datierungen wie „[nicht vor 1790]“ oder „[nach 1790]“ aus der Affäre stehlen, aber wirklich zufriedenstellend ist das Ganze nicht. Davon abgesehen erlauben einige Katalogsysteme solche Eingaben nicht./6/

Doch zurück zum Datierungsproblem an sich. Scheidet die Datierung über ein Werkverzeichnis aus welchen Gründen auch immer aus, könnte man über eine Verlagsbibliografie der Sache näherkommen. In den letzten Jahrzehnten ist eine überschaubare Anzahl davon erschienen, für viele bekannte Verlage fehlen solche Studien aber immer noch. Die Qualität und die Quantität dieser Verlagsbibliografien ist dabei äußerst unterschiedlich. Vergleicht man nur einmal eine der vielen Listen von Alexander Weinmann zu den Wiener Verlagen mit der neu erschienenen Publikation von Axel Beer zum Leipziger *Bureau de Musique*/7/, hat man ungefähr das Spektrum an Angaben vor Augen, das möglich ist. So beschränkt sich Weinmann auf Angaben von Verlags- bzw. Plattennummer, Kurztitel, ggf. lokaler Überlieferung und der Datierung mit Hilfe der *Wiener Zeitung*. Fehlt bei Weinmann hin und wieder eine Nummer, kann man sich immerhin noch mit Schätzungen weiterhelfen. Indessen findet man bei Beer genaue bibliografische Angaben zu Titel, Umfang, Anzeigen und weltweit überlieferten Exemplaren. Darüber hinaus wird der Briefwechsel zwischen Verlag und Komponist*in dokumentiert. Dass solche ausführ-

lichen Recherchen deutlich mehr Zeit in Anspruch nehmen als das Erstellen einer einfachen Liste, dürfte auf der Hand liegen. Eine Liste mit wenigen Datierungen ist allerdings auch nicht unbedingt hilfreich. Während Wolfgang Matthäus noch gut 1.400 Verlagswerke des Offenbacher Musikverlags André genauestens datiert, ist das Nachfolgewerk von Britta Constapel mit Datierungen deutlich spärlicher ausgestattet, allerdings umfasst es eben 4.000 Nummern.**/8/** Hier ist dann wieder eigene Recherche gefragt.

Man kann versuchen, die Ausgabe mit Hilfe der Plattennummer zu datieren, sofern der Verlag solche vergeben hat. Die mittlerweile 60 Jahre alten Listen von Otto Erich Deutsch dürften bekannt sein.**/9/** Schaut man sich diese Listen an, fallen schnell die Lücken für einige Jahre auf, sodass man am Ende wieder bei der Datierung schätzen muss. Darüber hinaus gibt es einige Fallstricke, die man ggf. im Hinterkopf behalten sollte. Dazu gehören beispielsweise Titelaufgaben, die nach dem Ankauf eines Verlages (und dessen Herstellungsmaterials) durch einen anderen Verlag von letzterem gefertigt wurden. Dadurch kommt es zu doppelten oder gar mehrfach vorhandenen Plattennummern. Die Plattennummer allein reicht bei der Datierung späterer Ausgaben eben nicht aus. Es müssen auch weitere Indizien wie Herstellungstechnik, Preisangabe, Umfang des Werks usw. beachtet werden. Nichtsdestotrotz ist für viele Drucke die Datierung über Plattennummern gut möglich.

Mittlerweile sind viele weitere Listen, ähnlich jenen von Deutsch, erstellt worden. Bei IMSLP finden sich solche Listen für erstaunlich viele Verlage, teilweise mit direkten Verlinkungen zu den digitalen Ausgaben. Und auch das Musikverlagswiki der HTWK Leipzig setzt das Prinzip fort.**/10/** Darüber hinaus erschien auf internationaler Ebene noch weitere Literatur, die mit datierten Listen arbeitet, zu nennen ist hier beispielsweise die wegweisende Arbeit von Anik Devriès und François Lesure zu Pariser Verlagen.**/11/** Wie bereits angedeutet, gibt es weitere Möglichkeiten der Datierung anhand verschiedener Indizien. Sehr ausführlich darge-

stellt hat dies bereits Friederike Grigat im Hinblick auf das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert.**/12/** Insbesondere bei der Datierung von Ausgaben viel verlegter und oft nachgedruckter Komponist*innen dürften die Beobachtungen hilfreich sein. So gelten viele Hinweise aber auch für unbekannte Musiker*innen und ebenso für das späte 19. Jahrhundert (z. B. Datierung über Währungen oder erwähnte Ereignisse).

Das Beispiel F. W. Kaibel

Wer in seiner Bibliothek mit einem bestimmten Bestand beschäftigt ist, kann schnell selbst zum Spezialisten werden. Sei es nun zu einem bestimmten Komponisten oder einer Komponistin, sei es zu einem bestimmten Verlag oder gar mehreren einer Stadt oder Region.**/13/** Und so kann es für kleine Verlage sehr hilfreich sein, sich selbst Datierungslisten zu erstellen. Insbesondere dann, wenn im eigenen Bibliotheksbestand eine größere Anzahl von Ausgaben eines Verlages vorhanden ist. Die bekannten Listen sind zwar oft hilfreich, beachten aber unbekanntere Verlage, die z. T. nur verhältnismäßig wenige Musikdrucke herausbrachten oder nur einige Jahre existierten, nicht.

Ein passendes Beispiel, um einen möglichen Arbeitsablauf zu skizzieren, stellt der Verlag F. W. Kaibel in Lübeck dar. Zuerst sollte man sich über Nachschlagewerke (on- wie offline) erkundigen, ob bereits Eckdaten zum Verlag bekannt sind. Dabei sind nicht nur buch- oder musikwissenschaftliche Studien zu konsultieren, sondern insbesondere auch Publikationen zu Heimatgeschichte und dergleichen.**/14/** Insbesondere die Geschäftsrundschreiben in der DNB sind für einen ersten Überblick hilfreich hinsichtlich der Frage, wann der Verlag gegründet wurde, ob und wann es Eigentümerveränderungen gab oder der Verlag gar verkauft wurde.

Für den Verlag von F. W. Kaibel findet sich ein Datensatz mit gleich mehreren verknüpften Dokumenten.**/15/** Da für Friedrich Wilhelm Kaibel

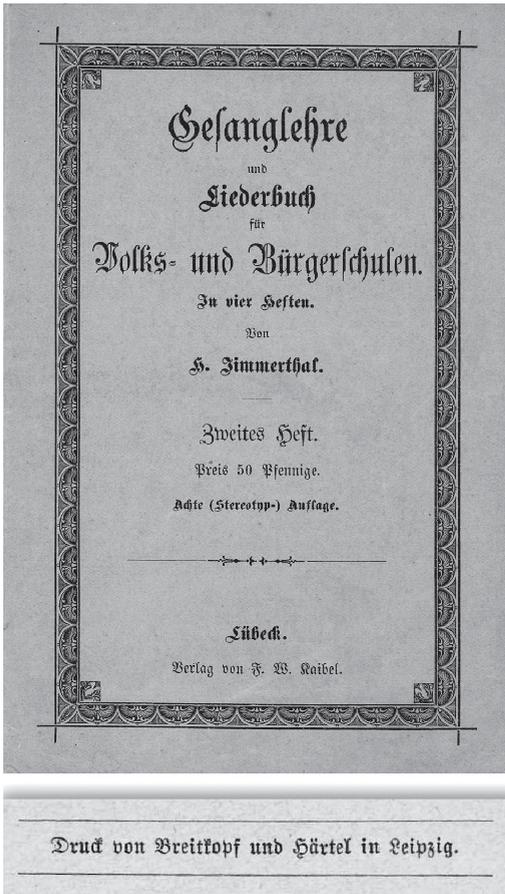


Abb. 1: Hermann Zimmerthal: *Gesanglehre und Liederbuch für Volks- und Bürgerschulen*, Heft 2, Lübeck: F. W. Kaibel; Sammlung des Verfassers

aber insbesondere schon ein Wikipedia Artikel/16/ zu finden ist, dienen jene Dokumente dann eher zur Überprüfung oder Ergänzung der bekannten Daten. Was nicht im Wiki-Artikel, aber im GND-Datensatz schnell ersichtlich wird, ist, dass der Verlag an die Firma Festenberg-Pakisch & Co. (und später an Anton J. Benjamin in Hamburg) übergang. Das wird insbesondere für Titelaufgaben von Bedeutung sein, doch dazu später. Darüber hinaus lässt sich so unter Umständen klären, ob und wo im Idealfall ein Verlagsarchiv mit Stich- bzw. Druckbüchern überliefert sein könnte. Das ist zugegebenermaßen ein recht seltener Fall, prominente Beispiele für Druck- und Stichbuchüberlie-

ferung sind jene von Schott in der BSB München, diverser Leipziger Verlage (wie Friedrich Hofmeister usw.) im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig oder die Libroni von Ricordi.

Im zweiten Schritt sollten die Monatsberichte von Hofmeister konsultiert werden. Diese stehen für die Jahre 1829 bis 1900 als Datenbank zur Verfügung./17/ Neben der Suche nach Komponisten oder Werktiteln ist auch eine Suche nach Verlagen möglich. Mit der „Advanced Search“ findet man mit dem Suchbegriff „Kaibel“ als Verlagsangabe 97 Treffer. Es lohnt sich aber in der Regel, nicht nur die Datenbanktreffer, sondern auch die hinterlegte Transkription bzw. den Scan des Hofmeister-Eintrags anzusehen. So entgehen einem auch die Titel mit der Verlagsangabe „ebd.“ nicht, die unter den Suchergebnissen bei einer Verlagsuche nicht angezeigt werden. Die gleiche Vorgehensweise ist auch bei der Suche nach Komponist*innen notwendig, da hier Spiegelstriche für Folgeinträge genutzt wurden. Alle Titel sollten in eine Tabelle eingetragen werden. Verschiedene Ausgaben (Besetzung, Stimmlage, Tonart) sollten ebenso notiert werden. Verlage vergeben teils eigene Plattennummern für die verschiedenen Bearbeitungen. Teilweise werden die Plattennummern auch um Buchstaben etc. ergänzt. Unterschiedliche Verfahren sind auch bei einzelnen Nummern einer Opuszahl zu beobachten. Vorgegriffen sei hier auf die Beobachtung, dass Kaibel für einzelne Stücke auch einzelne Nummern vergab, also z. B. Karl Hässlers *Drei Gelegenheits-Gesänge* op. 53 mit den Plattennummern 53, 54, 55.

Das mag im ersten Moment selbstverständlich erscheinen. Nehmen wir einmal hypothetisch an, wir kennen die Plattennummern für op. 53 nicht, da es kein überliefertes Exemplar gibt. Es gibt aber eine spätere Einzelausgabe des dritten Stücks, die uns die Plattennummer 55 verrät. So könnten wir auch die beiden ersten Stücke erschließen. Solche Überlegungen sind vor allem dann hilfreich, wenn man nicht nur eine kleine Datierungshilfe bauen, sondern das ganze Verlagsprogramm erschließen möchte. Die physische Überlieferung

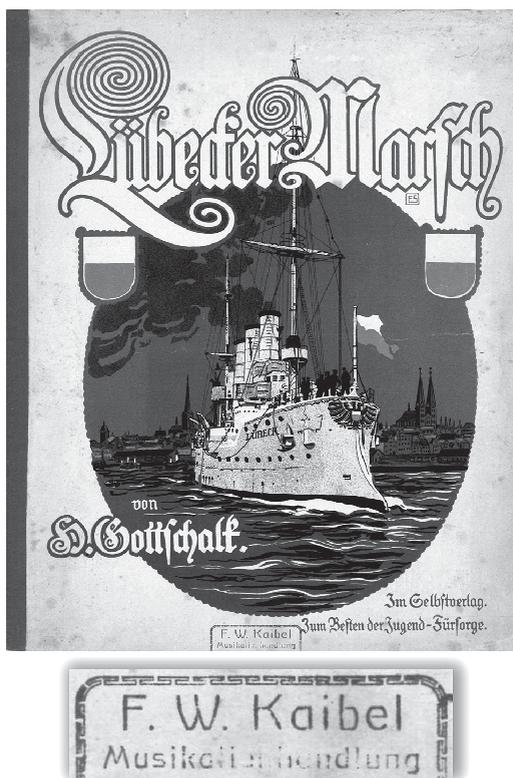


Abb. 2: H. Gottschalk: *Lübecker Marsch*, [Lübeck]: Selbstverlag (mit Händlerstempel Kaibels); Sammlung des Verfassers

der Verlagswerke ist für kleine unbekanntere Musikverlage im Vergleich mit großen Verlagen oft sehr viel schlechter.^{/18/} In seltenen Fällen ist vielleicht auch ein (Teil-)Verlagskatalog überliefert. Auch jene Werke sollten in die eigene Liste übernommen werden.

Der nächste Schritt gilt der Ermittlung der überlieferten Exemplare und dem Eintragen der ermittelten Platten- bzw. Verlagsnummern. Für kleine, regional ausgerichtete Verlage wie Kaibel kann die Überlieferung vor Ort schon einen Großteil aller überlieferten Exemplare ausmachen.^{/19/} Die Musikabteilung der Stadtbibliothek Lübeck hat viele Ausgaben auch digitalisiert.^{/20/} In anderen Bibliotheken dürften eigene Bestände allerdings noch nicht einmal katalogisiert sein. Die weitere Suche nach Exemplaren könnte über die Verbundkataloge bis hin zum VVK oder Worldcat führen. Ein Katalog,

der sich als sehr hilfreich erwiesen hat, aber selten konsultiert wird, ist der Alphabetische Imagekatalog I der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin.^{/21/} Hier sucht man am besten zuerst nach jenen Komponist*innen, von denen mehrere Werke beim gesuchten Verlag erschienen sind (Stichwort: Hauskomponisten) und arbeitet sich dann zu seltener im Verlagsprogramm vertretenen Personen vor. Für Kaibel fängt man beispielsweise mit Karl Grammann, Karl Hässler und John William Harmston an. Die Ausbeute kann im Berliner Imagekatalog ganz unterschiedlich ausfallen. Und natürlich sind nicht mehr alle darin nachgewiesenen Werke aufgrund von Kriegsverlust noch physisch vorhanden. Allerdings kann mit den alten gescannten Katalogkarten ggf. noch die Verlags-/Plattensnummer ermittelt werden. Eine erste Datierungshilfe könnte dann etwa wie in Abb. 3 aussehen. Dabei fällt natürlich schnell die größere zeitliche Lücke der Verlagsnummern zwischen 51 und 59 auf. Tatsächlich wurden in den 1880er Jahren nur wenige Verlagswerke bei Hofmeister angezeigt.

Der Verlagsgründer Friedrich Wilhelm Kaibel starb 1885, Erklärungen sind also wahrscheinlich in Richtung Generations- bzw. Eigentümerwechsel zu suchen. Solche Umbruchsphasen verlangsamen oftmals die Verlagsproduktion. Dazu kommen weitere problematische Fälle. Kaibel produzierte auch Verlagsartikel ohne Plattennummern. Dafür kann es verschiedene Erklärungen geben, die an dieser Stelle etwas zu weit führen würden und die von Einzelfall zu Einzelfall geprüft werden müssten. So oder so muss die Datierung hier über andere Wege gefunden werden. Teilweise sind die

VN/PN	Jahr
14–25	1871
50	1874
51	1877
59–64	1893
75	1895
102–107	1896
114	1897

Abb. 3: Datierungshilfe für Publikationen von F. W. Kaibel. Verlags- bzw. Plattennummern und Daten

Ausgaben ohne Nummern auch über Hofmeister angezeigt worden und unproblematisch. Darunter sind einige Titel, die zeitlich weit vor der ermittelten Datierungshilfe liegen. Ein Beispiel ist hierfür die *Elegie für die Clarinette mit Orchester oder Piano-forte-Begleitung* op. 13 von Ludwig Pape/22/, die bei Hofmeister 1848 angezeigt wurde. Die Noten sind übrigens im Gegensatz zu späteren Ausgaben Kaibels noch gestochen. Und wenn wir schon bei Drucktechniken sind: Sowohl Stich und Lithografie als auch Typografie wurden im 19. Jahrhundert zeitgleich genutzt. Viele Verlage lagerten den Druck auch vermehrt auf auswärtige Firmen aus. Und so finden wir auch bei Kaibel Verlagswerke, die bei Breitkopf & Härtel gefertigt wurden, im Fall der *Gesanglehre* von Hermann Jimmerthal (vgl. Abb. 1) sogar in Stereotypie. Bisher nicht erklärbar sind Kaibel-Ausgaben mit vierstelliger Nummer und teilweise beige-stelltem Buchstaben K./23/ Meist sind fehlende Nummern oder Nummern, die außerhalb der eigentlichen Reihe stehen, auf Übernahmen, Kommissionsausgaben oder eine eigens nummerierte Editionsreihe zurückzuführen. In seltenen

Fällen stellt die Plattennummer sogar das Datum des Kommissionsauftrags dar./24/ Sollte es möglich sein, einen großen Teil der Verlagswerke zu datieren, rücken unter Umständen schon weitere Fragen in den Fokus. So agierte Kaibel natürlich auch als Musikalienhandlung (vgl. Abb. 2), daher finden sich mit Sicherheit auch Stempel und Etiketten von Kaibel auf fremden Verlagswerken. Hier öffnen sich ganz neue Fragestellungen zu Handel (z. B. welche Komponist*innen in Lübeck gefragt waren) oder Möglichkeiten der Provenienzforschung. Das Problem dabei ist, dass nur äußerst selten Stempel oder Etiketten in Katalogen usw. erfasst sind und die Forschungsmethoden und Fragestellungen erst noch etabliert werden müssen./25/

Martin Bierwisch M.A. ist Promotionsstudent (Musikwissenschaft) und aktuell wissenschaftliche Hilfskraft an der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Er arbeitet u. a. am Online-Lexikon *Musik und Musiker am Mittelrhein 2*.

/1/ Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem am 19. September 2023 in Lübeck gehaltenen Workshop zur Datierung von Musikalien im Rahmen der Jahrestagung der AIBM/IAML Deutschland.

/2/ David W. Krummel: *Guide for Dating Early Published Music*, Kassel 1974, S. 14.

/3/ Bei Hans Schneider (Tutzing) ging das Interesse dabei Hand in Hand. Vgl. Axel Beer: *Zum Sinn und zum Stand der Erforschung des musikalischen Verlagswesens*, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), S. 374–385.

/4/ Krummel, *Guide*, S. 12–14.

/5/ Was offensichtlich ist, dürfte zugegebenermaßen je nach Vorwissen recht unterschiedlich sein.

/6/ Eingrenzende Datierungen wie „[1790–1850]“ funktionieren dort ebenso wenig. Ausnahme bildet u. a. das RISM-Katalogisierungsprogramm Muscat, in dem allerdings noch ein großer Anteil der Drucke undatiert ist.

/7/ Axel Beer: *Das Leipziger Bureau de Musique (Hofmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814)*, München/Salzburg 2020.

/8/ Wolfgang Matthäus: *Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772–1800*, Tutzing 1973; Britta Constapel: *Der Musikverlag Johann*

André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840, Tutzing 1998. Hinzu kommen bei Constapel die unterschiedlichen Datierungsquellen, neben Anzeigen sind auch Datierungen aus Werkverzeichnissen übernommen, die wiederum z. T. geschätzt sind. Dies führt zu verwirrenden Angaben und Inkonsistenzen.

/9/ Otto Erich Deutsch: *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen*, Berlin 1961.

/10/ <http://www.musikdrucke.htwk-leipzig.de> (letzter Abruf 10.03.24). Die Seite bedarf allerdings dringend einer Überarbeitung.

/11/ Anik Devriès und François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 Bände, Genf 1979.

/12/ Friederike Grigat: Kritische Musikalienbibliographie – Zur Identifizierung und Datierung von Musikdrucken der Beethoven-Zeit, in: *Bonner Beethoven-Studien* 12 (2016), S. 27–63.

/13/ Für die Mittelrheinregion hat das Team des Online-Lexikons *Musik und Musiker am Mittelrhein 2* eine Vielzahl an datierten Listen für den internen Gebrauch erstellt. Zu nennen sind die Verlage Ebling (Mainz), Firnberg, Steyl & Thomas, Basset, Heckel (alle Frankfurt/M.) und weitere Klein- und Kleinstverlage. Wenn sich daraus eine brauchbare Datierungshilfe

bauen ließ, so ist diese im Artikel einsehbar, vgl. Axel Beer: Art. Steyl & Thomas, <http://mmm2.mugemir.de/doku.php?id=steyl> (letzter Abruf: 10.03.24).

/14/ Ebenso wichtig sind Schriften zu Geschäftsjubiläen, wie hier: 75jähriges Geschäftsjubiläum der Firma F. W. Kaibel in Lübeck, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* (1911), S. 495-496. /15/ <https://d-nb.info/gnd/1072919869> (letzter Abruf: 23.01.24).

/16/ https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Wilhelm_Kaibel (letzter Abruf: 23.01.24).

/17/ <https://hofmeister.rhul.ac.uk/> (letzter Abruf: 26.01.24). Für die Jahre nach 1900 sind die Monatsberichte über das Zeitungsportal ANNO der ÖNB im Volltext durchsuchbar.

/18/ Die Gründe sind vielfältig und würden den Umfang dieser Ausführungen sprengen. Um aber ein Beispiel zu nennen: Für den Darmstädter Verleger W. E. Alisky, der zwischen 1831 und 1835 ca. 150 Nummern publizierte, sind gerade einmal 15 % der Ausgaben physisch überliefert.

/19/ Das hat nicht zuletzt mit diversen Ankäufen lokaler Bestände zu tun. Für Lübeck dürfte dabei die Schenkung von Friedrich Wilhelm Kaibel (gleichnamiger Enkel des Verlagsgründers) entscheidend sein. Vgl. Bernhard Fabian (Hrsg.): *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland*, Hildesheim 2003, online unter: <https://fabian.sub.uni-goettingen.de/fabian?Stadtbibliothek%28Luebeck%29> (letzter Zugriff: 10.03.2024).

/20/ <https://digital-stadtbibliothek.luebeck.de> (letzter Zugriff: 10.03.2024). Dankenswerterweise gibt es hier nicht nur eine eigene Suche für Musikalien, es kann auch nach Handschriften und Drucken unterschieden werden.

/21/ https://musikpac.staatsbibliothek-berlin.de/ipac_musik/catalog/toc (letzter Zugriff: 10.03.2024).

/22/ Stadtbibliothek Lübeck, Sign.: Mus M 29 (<https://digital-stadtbibliothek.luebeck.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:48-1-2936168>).

/23/ Das sind bis jetzt lediglich vier Ausgaben: Hans Okipoki: *Die Erstürmung des Schwartauer Schlagbaumes* op. 27, (3585 K.); John William Harmston: *Schützen-Marsch* op. 23, (K. 2981); ders.: *Le Songe* op. 24 (3147 K.); ders.: *Vögleins Lied* op. 22 (2916).

/24/ Das trifft auf einige Kommissionsausgaben bei Johann André (Offenbach) im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu. Dies fällt besonders bei Nummern auf, die weit über die gesamte Produktion von ca. 17.000 Nummern hinausgehen würden (z. B. 161099 für den 16. Okt. 1899).

/25/ Erste Überlegungen zur Etikettenforschung wurden von Kristina Krämer im Rahmen eines Vortrags („Zum Sinn und Stand der Erforschung des musikalischen Händleretiketts“, Mainz 6. Apr. 2022) vorgestellt und sollen im Hinblick auf den Verlag Schott in ihre Dissertation einfließen.

Matthias J. Pernerstorfer Theater-Almanache und -Journale als Quellen der musikhistorischen Forschung. Zum Werk von Paul S. Ulrich (1944–2023)

Die deutschsprachigen Theater-Almanache und -Journale von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1918, die Paul S. Ulrich in über 40jähriger Sammlungstätigkeit entdeckt und erschlossen hat, dokumentieren sämtliche Sparten des Theaters einschließlich Oper und Ballett. Posthum wurde die Veröffentlichung seiner umfangreichen Bibliografien und Register im Frühjahr 2024 abgeschlossen, womit dieses Material der Forschung zum (Musik-)Theater zur Verfügung steht. Der Beitrag versteht sich als Einladung zu einem interdisziplinären Dialog.

Die Wahrnehmung und Rezeption des wissenschaftlichen Werkes eines Menschen hängt nicht

zuletzt davon ab, in welchen Kreisen sich dieser Mensch bewegt, auf welchen Konferenzen er referiert, in welchen Journalen – und welchen Verlagen – er/sie publiziert und welcher Disziplin das Gesagte und Geschriebene dadurch zugeordnet wird, was wiederum maßgeblich beeinflusst, welche Rezensionsorgane, Diskussionsforen bzw. Einzelpersonen darauf aufmerksam werden. Das ist weder verwunderlich noch neu, doch erscheint es angebracht, vor einer Würdigung des Werkes von Paul S. Ulrich in Forum Musikbibliothek ausdrücklich auf diesen Zusammenhang hinzuweisen. Immerhin agierte der am 14. Januar 1944 in Lebanon (Pennsylvania, USA) geborene, von 1968 bis zu seinem Tod am 29. Oktober 2023 in Deutschland lebende Bibliothekar, Prosopograf^{1/}, Bibliograf^{2/} und Historiker^{3/} stets im Umfeld des Theaters und seiner Erforschung. Das gilt für sein Engagement für SIBMAS (Société internationale des bibliothèques et des musées des arts du spectacle / International Association of Libraries and Museums of Performing Arts)^{4/}, Thalia Germanica oder die Gesellschaft für Theatergeschichte – und zeigt sich

auch in der soeben posthum erschienenen, über 30 Beiträge umfassenden Fest- und Gedenkschrift *Es geht mir immer darum, Informationen zugänglich zu machen. Wege zu einer neuen Theatergeschichte. Paul S. Ulrich zum 80. Geburtstag.*^{/5/}

In einem explizit musikgeschichtlich orientierten Kontext trat P. S. Ulrich nicht auf, was bemerkenswert ist, weil Theater in der Zeit vor 1918, also in seinem Hauptuntersuchungszeitraum, so gut wie immer Musiktheater oder zumindest Theater mit Musik war. Erst bei den Konferenzen von IAML in Prag 2022 und Cambridge 2023 wurde sein Werk – insbesondere seine Forschung zu deutschsprachigen Theater-Almanachen und -Journalen – durch Kolleginnen und Kollegen einer breiten Öffentlichkeit von Musikbibliothekar*innen vorgestellt.^{/6/} So erscheint es angebracht, auch an dieser Stelle darüber zu berichten, um die Rezeption dieses Lebenswerkes mit Blick auf die Musikgeschichtsschreibung zu fördern. Immerhin konnten – nach einem Pilot-Band zu Wien im Jahre 2018^{/7/} – die grundlegenden Bibliografien und Register in Form einer Kooperation mit dem Don Juan Archiv Wien von 2022 bis 2024 in sieben großformatigen Bänden der Reihe *Topographie und Repertoire des Theaters* auf knapp 3.500 Seiten im Wiener Hollitzer Verlag zur Drucklegung gebracht werden.^{/8/}

I: Deutschsprachige Theater-Journale: Bibliografie, XXXII + 570 S.; II: Deutschsprachige Theater-Journale: Herausgeberinnen und Herausgeber, XX + 353 S.; III: Deutschsprachige Theater-Almanache und -Journale: Spielpläne, XXII + 630 S.; IV: Deutschsprachige Theater-Almanache: Bibliografie, XLVI + 341 S.; V: Deutschsprachige Theater-Almanache: Register, XXVIII + 564 S.; VI: Deutschsprachige Theater-Almanache und -Journale: Abbildungen (Personen, Stücke, Theater), 2 Bände, XIX + 443 + 429 S.

Seit rund 40 Jahren sammelte Paul S. Ulrich jene Drucke, die von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1918 am Ende einer Saison in der Regel, d. h. in 80 % der Fälle, vom Souffleur resp. von der Souffleuse (ungefähr 20 % waren weiblich) herausgegeben und für eine angemessene Spende an das Publikum verteilt wurden. Von diesen Drucken, die P. S. Ulrich als „lokale Theater-Journale“ bezeichnete, konnte er



Abb. 1: Paul S. Ulrich (1944–2023). © Matthias J. Pernerstorfer

über 7.000 nachweisen und über 4.000 inhaltlich erschließen. Das Verzeichnis der über 200 Institutionen in Europa und den USA, aus deren Beständen die oft unikal erhaltenen Werke aufgenommen wurden (Band I, S. 557–564), weist auffällig wenige einschlägige private wie öffentliche Musiksammlungen und -bibliotheken auf, was zu der Hoffnung Anlass gibt, dass sich in solchen noch weitere Exemplare finden – Hinweise werden unter office@donjuanarchiv.at gerne entgegengenommen.

Die Theater-Journale – ein Kommunikationsmedium zwischen dem Theater und seinem Publikum – sind für die Geschichte des (Musik-)Theaters von großem Interesse, immerhin überliefern sie häufig Informationen über die Gesellschaften und deren Spielpläne, die andernorts nicht erhalten sind, womit sie zentrale Quellen für die Rezeptionsgeschichte von (musik-)dramatischen Werken werden. Zudem sind sie mit Blick auf ihren Quellenwert zuverlässiger als Theaterzettel (die als Ankündigung einer Vorstellung gedruckt und durch Programmänderungen – im Detail zumindest – durchaus regelmäßig Lügen gestraft wurden), da sie das tatsächlich gespielte Repertoire dokumentieren – und zwar für jene Personen, welche die Angaben überprüfen konnten, weil sie selbst im Theater gesessen hatten, d. h. es ist nicht davon auszugehen, dass hier ein Repertoire zu Werbezwecken aufpoliert wurde. Der Umfang dieser Drucke war unterschiedlich, teilweise wurde nur ein Blatt gedruckt, wie etwa das *Verzeichniß der Opern, Comoedien, Pantomimen und Ballets*, das der Theaterimpresario Felix Berner um 1780 produzieren ließ; in der Regel hatten sie aber ca. 8, 16 oder 32 Seiten. Manche

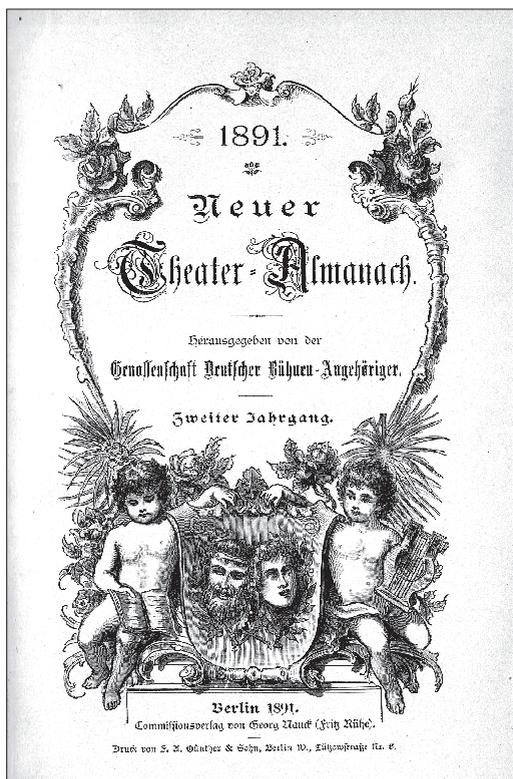


Abb. 2: *Neuer Theater-Almanach*. Berlin, Günther Et Sohn 1891. Berlin, Privatsammlung Ulrich

Drucke waren ambitionierter gestaltet – hier kann F. Berner ebenfalls als Beispiel genannt werden, denn die *Nachricht von der Bernerischen jungen Schauspieler Gesellschaft*, die in drei Ausgaben 1782, 1784 und 1786 erschien, bot eine Geschichte der Truppe seit ihren Anfängen, ein Repertoire-Verzeichnis sowie Silhouetten des Personals und Stiche zu einzelnen Szenen.^{9/} Bei seiner Erfassung zog P. S. Ulrich keine scharfe Grenze, um möglichst viel möglichst rasch in seine relationalen Datenbanken einarbeiten zu können.

Dasselbe gilt für die „universalen Theater-Almanache“, die P. S. Ulrich seinem pragmatischen Ansatz folgend dahingehend definierte, dass darin mehrere Theater behandelt sind. Versammelt sind in der Bibliografie – neben dem völlig exzeptionellen, von 1775 bis 1800 in Gotha erschienenen *Theater-Kalender* von H. A. O. Reichard (50 Titel) – einige wenige Theater-Journale, die bloß mehrere Theater beschreiben wie die Drucke von J. H. F.

Müller in den 1770er Jahren zu Wien, Veröffentlichungen einzelner Theaterpraktiker wie J. F. Sonnleitner, J. Perinet, J. A. Gleich oder A. W. Iffland (um 1800), vor allem aber die Publikationen von Theateragenturen und -vereinigungen. Hervorzuheben sind der *Almanach für Freunde der Schauspielkunst / Deutscher Bühnen-Almanach* (Berlin, 1836–1893), *Ferdinand Roeder's Theater-Kalender* (Berlin, 1858–1879) und der *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger / Neuer Theater-Almanach / Deutsches Bühnenjahrbuch* (Berlin, 1873 bis heute). Darin finden sich in der Regel Verzeichnisse von ausführenden Musiker*innen und Komponist*innen mit biografischen Angaben und Nachrufen sowie Berichte zu den einschlägigen Vereinen, Verbänden und Genossenschaften (unter dem Schlagwort „Musiker“ wird auf insgesamt 19 Vereinigungen verwiesen, zu welchen Beiträge erschienen sind) u. v. m. Insgesamt handelt es sich um eine einzigartige Quellensammlung zur Organisations- und Sozialgeschichte des (Musik-)Theaters auch jenseits der kanonisierten Institutionen, Persönlichkeiten und Werke – die klarerweise ebenfalls behandelt werden.

Bei diesen „universalen Theater-Almanachen“ ist Berlin vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts das absolute Zentrum (siehe Abb. 3 und 4), wohingegen bei den „lokalen Theater-Journalen“ Wien mit 624 nachgewiesenen Drucken mit großem Abstand in Führung liegt, gefolgt von Salzburg (162), Hamburg (157), Dresden (151) und Karlsruhe (148) – aus Berlin sind nur 76 Drucke verzeichnet.^{10/}

Über den Online-Katalog www.theaterjournale.at, der 2014 als Kooperation von Paul S. Ulrich und Don Juan Archiv Wien erarbeitet wurde, sind die bibliografischen Daten, die Liegeorte und ggfs. Links zu online verfügbaren Digitalisaten zugänglich. Originale und Reproduktionen der Sammlung wurden im Zuge des Projektes digitalisiert und sind seither in den Räumlichkeiten des Don Juan Archiv Wien benützbar.^{11/} Nach dem Tod von Paul S. Ulrich gingen seine Bibliothek und sein digitales Archiv im März 2024 an die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln in Schloss Wahn, wo für die Bereitstellung der Bücher sowie die Langzeitarchivierung der Forschungsdaten

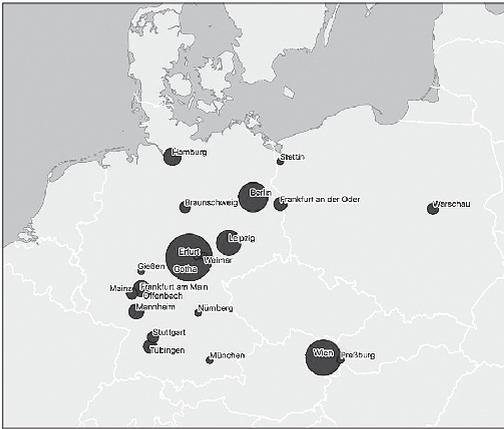


Abb. 3: Patrick Aparent: Druckorte der Theater-Almanache (vor 1850), zuerst abgedruckt in Band IV, S. 340, nach Jahr, Ort und Anzahl: 1774 Gotha: 50; 1772 Wien: 28; 1791 Berlin: 19; 1788 Leipzig: 10; 1799 Hamburg: 6; 1795 Mannheim: 4; 1848 Frankfurt an der Oder: 3; 1835 Tübingen: 3; 1821 Braunschweig: 2; 1785 Frankfurt am Main / Leipzig: 2; 1798 Mainz; 2; 1782 Warschau: 2; schließlich jeweils einer 1806 Erfurt, 1835 Frankfurt am Main, 1772 Gießen, 1825 Nürnberg, 1779 Offenbach, 1772, Preßburg / Frankfurt am Main / Leipzig, 1810 Stettin, 1817 Stuttgart, 1816 Stuttgart / München, 1782 Thaliensfreystadt am Mayn, 1839 Weimar. Insgesamt 142

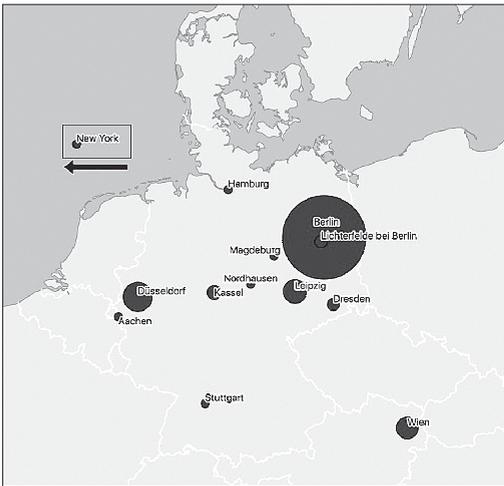


Abb. 4: Patrick Aparent: Druckorte der Theater-Almanache (bis 1902), zuerst abgedruckt in Band IV, S. 341, nach Jahr, Ort und Anzahl: 1791 Berlin: 183; 1897 Düsseldorf 20; 1788 Leipzig 9; 1772 Wien 9; 1859 Dresden 2; 1877 Lichterfelde bei Berlin 2; jeweils einer 1905 Aachen, 1884 Kassel, 1881 Kassel / Leipzig, 1799 Hamburg, 1875 Leipzig / Kassel, 1913 Magdeburg, 1860 New York, 1880 Nordhausen, 1817 Stuttgart, 1902 Wien / Leipzig. Insgesamt 235

Sorge getragen wird. Aktuell gehen die Bemühungen – in Berlin, Köln und Wien – dahin, das Netz von relationalen Datenbanken, in dem P. S. Ulrich seine Daten seit den 1980er Jahren gesammelt

und aufbereitet hat^{/12/}, wieder zum Laufen zu bringen, die Daten lesbar, korrigierbar und ergänzbar zu machen.^{/13/} Die Notwendigkeit dafür hat insbesondere die Arbeit an Band VI zu den Abbildungen aufgezeigt: „Anders als im Fall der Bände I–V entschieden wir uns, die in den Drucken oft in allzu knapper Form gegebenen Information zu den jeweiligen Abbildungen hier nicht einfach abzdrukken, sondern nach Möglichkeit die Titel vollständig wiederzugeben, Rollen und Szenen den jeweiligen Stücken zuzuordnen etc. Marion Linhardt und Thomas Steiert (Bayreuth) brachten ihre umfassende Kenntnis des historischen Repertoires und ihren kritischen Lektoratsblick ein, wodurch Band VI das Material – zum Nutzen des Publikums – in einer ergänzten Form bietet.“^{/14/} Diese Fülle von Ergänzungen, die vor allem das Musiktheater betreffen, müsste nun in die Datenbanken rücküberführt werden. Dasselbe gilt für die Daten zur Geo-Referenzierung der Ortsnamen, die Patrick Aparent, von dem die in Band IV, S. 317–341, abgedruckten Landkarten stammen, in einem von der Stadt Wien Kultur (MA 7) geförderten Projekt am Don Juan Archiv Wien erarbeitet hat.^{/15/} Sie schaffen die Voraussetzung, um webbasierte Recherche- und Visualisierungsmöglichkeiten zu eröffnen.^{/16/} Doch hier ist das meiste noch Zukunftsmusik. Die voluminösen Bände von Paul S. Ulrich hingegen liegen vor und stehen der Forschung zum (Musik-)Theater Verfügung.

Vergleicht man, worauf abschließend hingewiesen sei, die Bibliografien von Paul S. Ulrich mit den Werken, die RIPM – Retrospective Index to Music Periodicals (1760–1966) zugänglich macht, so lassen sich so gut wie keine Überschneidungen feststellen.^{/17/} Das ist nach dem Gesagten bemerkenswert, doch sowohl aufgrund persönlicher Interessen als auch institutioneller und fachlicher Grenzen nachvollziehbar. Um dieser allzu scharfen Trennung künftig entgegenzuwirken, entwickeln Don Juan Archiv Wien und RIPM aktuell ein Konzept für eine internationale Konferenz zur Publizistik des (Musik-)Theaters im langen 19. Jahrhundert.

Dr. Matthias J. Pernerstorfer ist Direktor des Don Juan Archivs Wien.

- /1/ Siehe insbes. Paul S. Ulrich: *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik. Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern*. 2 Bände, Berlin 21997.
- /2/ Dafür stehen die Bände der Reihe *Topographie und Repertoire des Theaters*.
- /3/ Siehe dazu die einschlägigen Beiträge im Literaturverzeichnis von Paul S. Ulrich: <https://www.theatergeschichte.org/mitgliedschaft/publikationslisten-der-mitglieder/paul-s-ulrich/> (14.05.2024).
- /4/ Siehe insbes. *SIBMAS International Directory of Performing Arts Collections*, hrsg. v. Paul S. Ulrich. Haslemere (UK) 1996.
- /5/ Zur Biografie von Paul S. Ulrich: Frank-Rüdiger Berger und Stephan Dörschel (Hrsg.): *Es geht mir immer darum, Informationen zugänglich zu machen. Wege zu einer neuen Theatergeschichte. Paul S. Ulrich zum 80. Geburtstag*. Berlin 2024 (Sonderband der Gesellschaft für Theatergeschichte e. V.), S. 17–29.
- /6/ In Prag von Matthias J. Pernerstorfer: *Music in Theatre Almanacs and Journals* sowie in Cambridge von Matthias J. Pernerstorfer, Andrea Gruber und Marcus Ebner: *Modelling, providing and visualizing performance data from theatre almanacs and journals*.
- /7/ Paul S. Ulrich: *Wiener Theater (1752–1918). Dokumentation zu Topographie und Repertoire anhand von universalen Theateralmanachen und lokalen Theaterjournalen. mit einem Überblick zu Zeitungen mit Theaterreferaten und deren Referenten*. Wien 2018 (Topographie und Repertoire des Theaters 1: Österreich: Wien).
- /8/ Siehe <https://www.hollitzer.at/werke/topographie-und-repertoire-des-theaters> (14.05.2024).
- /9/ Siehe P. S. Ulrich: *Deutschsprachige Theater-Journale* I, S. 49, 167, 472.
- /10/ Siehe die Legende zur „Landkarte 1: Druckorte der Theater-Journale“ in Band IV, S. 321–324.
- /11/ Zu dieser Kooperation siehe Matthias J. Pernerstorfer: Vom Suchen & Finden, Erschließen & Publizieren. Die Kooperation von Paul S. Ulrich und dem Don Juan Archiv Wien zu Theater-Almanachen und -Journals, in: Berger und Dörschel, *Es geht mir immer darum* 2024, S. 155–183.
- /12/ Siehe Paul S. Ulrich: Topographie des Theaters im 19. Jahrhundert elektronisch erfassen. Hinweise und Beispiele aus der Praxis, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hrsg. von Alena Jakubcová, Jitka Ludvová und Václav Mairl. Prag 2001, S. 468–488.
- /13/ Siehe insbes. Marcus Ebner und Andrea Gruber: Über die Meta-Morphose. Die Online-Plattform der Daten von Paul S. Ulrich aus und zu Almanachen und Journals des deutschsprachigen Theaters im Zeitraum 1750–1918, in: Berger und Dörschel, *Es geht mir immer darum* 2024, S. 133–154.
- /14/ Matthias J. Pernerstorfer und Andrea Gruber in „Zur Reihe Topographie und Repertoire des Theaters“, in Band VI, S. IX.
- /15/ Siehe <http://www.donjuanarchiv.at/vor-nachlaesse/theater-spielorte.html> (15.04.2024).
- /16/ Siehe insbes. Nora Probst und Dominik Schachten: Die Verhältnisse sind sehr komplex. Theaterhistorische Basisdaten als Blaupause für Aporien der Digital Humanities (eine Skizze), in: Berger und Dörschel, *Es geht mir immer darum* 2024, S. 117–131.
- /17/ ripm.org/index.php?page=AllTitles&SortBy=language&Type=all#GERMAN (15.04.2024).



nationale
Forschungsdaten
Infrastruktur
for CULTURE

Einblicke in das Beratungsangebot zu Forschungsdaten des NFDI4Culture Helpdesk

Das Forschungsdatenmanagement, also der Umgang mit Daten, die in der Wissenschaft entstehen, zeichnet sich als junger Bereich durch raschen Wandel aus. Entsprechend ist es für Forschende, Bibliotheken und beratende Stellen nicht einfach, den Überblick über aktuelle Entwicklungen zu behalten. Hier bietet das Konsortium für Forschungsdaten materieller und immaterieller Kulturgüter NFDI4Culture seine Unterstützung an. Seit Beginn des Konsortiums im Oktober 2020 hat sich dessen Beratungsservice unter der Bezeichnung NFDI4Culture Helpdesk/1/ zu einem der zentralen Dienste entwickelt. Er ist ein wesentlicher Ort der Vermittlung zwischen Infrastrukturanbietenden und Forschenden. Ergänzend zu Veranstaltungen und Handreichungen, durch die NFDI4Culture Kenntnisse zum Umgang mit Forschungsdaten oder Tools vermittelt, ermöglicht der Helpdesk eine individuelle Konsultation zu konkreten Fragestellungen vor dem Hintergrund des jeweiligen Projektkontexts und der institutionellen Gegebenheiten./2/

Was bietet der NFDI4Culture Helpdesk und für wen?

Das Helpdesk-Team bietet Hilfestellung rund um das Management von Forschungsdaten in allen Phasen des sogenannten Datenlebenszyklus – von der Entstehung der Daten über ihre Beschreibung bis zu

ihrer Archivierung und Publikation. Das Beratungsangebot zielt auf Forschungs- und Kulturerbeeinrichtungen, Forschungsprojekte und individuelle Forschende ohne institutionelle Anbindung aus den Fachdomänen Architektur, Kunst- und Musik-, Theater-, Tanz-, Film- und Medienwissenschaft. Aber auch über die Fächergrenzen hinaus wird der Helpdesk von Projekten aus anderen Wissenschaftsdisziplinen angefragt. Insbesondere mit der Expertise zum Umgang mit Datenformaten wie Audio, Video, 3D berät das Team auch Projekte anderer Fachgebiete, beispielsweise aus Geschichte, Literaturwissenschaften oder sozialwissenschaftlichen Fächern.

Da der Helpdesk als Querschnittsteam organisiert ist, an dem Mitarbeitende aus allen Arbeitsbereichen und Fachdisziplinen von NFDI4Culture beteiligt sind, bietet er eine thematisch breite Aufstellung. Die zwölf Mitglieder des Teams verfügen über Expertise in einem oder mehreren der folgenden Schwerpunktthemen:

- Organisatorische und technische Aspekte der Digitalisierung von Kulturgütern (2D, 3D, Audio, Video, AR/VR)
- Datenqualität, Nutzung von Standards und Normdaten, Datenkuratierung
- Umsetzung der FAIR-Prinzipien
- Entwicklung, Konsolidierung, Betrieb und Zertifizierung von nachhaltigen, interoperablen Forschungswerkzeugen und Datendiensten
- Publikationsprozesse, insbesondere für multimodale Publikationen und deren Archivierung in Repositorien
- Datenrechtliche und ethische Fragen, etwa zum Urheberrecht, zu Eigentums- und Persönlichkeitsrechten, zum Umgang mit Open Science oder mit kulturell sensiblen Objekten
- Inhalte, Organisation und Gestaltung von Schulungen, Workshops, Lehrmodulen etc. zu Data und Code Literacy
- Informationen zu in Frage kommenden Förderprogrammen und Voraussetzungen für die Projektantragstellung
- Planung des Forschungsdatenmanagements für Projekte und institutionelle Workflows

Der Helpdesk-Service stößt auf gute Resonanz und hat sich im Bereich des Forschungsdatenmanagements den Ruf eines hilfreichen, niederschwellig zugänglichen und effizienten Beratungsangebots erarbeitet. Seit dem Projektbeginn von NFDI4Culture im Herbst 2020 hat sich der Helpdesk mit über 530 Anfragen befasst (Stand 12.4.2024).

Die Zusammenarbeit und Vernetzung mit den Helpdesks der anderen 25 Konsortien innerhalb der Nationalen Forschungsdateninfrastruktur, der Landesinitiativen und institutionellen Forschungsdatenmanagementstellen spielt eine zunehmende Rolle. Ziel ist dabei, die Angebote bestmöglich aufeinander abzustimmen und eine passgenaue und effiziente Beratung für alle Ratsuchenden zu ermöglichen.

Wie sieht der konkrete Beratungsvorgang aus?

Anfragen erreichen den NFDI4Culture Helpdesk in der Regel über das Kontaktformular auf dem Portal von NFDI4Culture/3/ (siehe Abb. 1). Die ratsuchende Person beschreibt darin die Fragestellung und kann sie – falls bekannt – bereits

einem Schwerpunktthema zuordnen. Über ein Ticketsystem im Projektmanagementtool OpenProject gehen die relevantesten Informationen in strukturierter Form ein. Das Ticket, in das alle Mitglieder des Helpdesk-Teams Einblick in allen nicht vertraulichen Beratungsfällen haben, dient auch zur umfassenden Dokumentation des Beratungsprozesses. Wenn ein vertraulicher Umgang mit der Anfrage gewünscht ist, werden die Daten anonymisiert und mit Zugangsbeschränkung gespeichert.

Eingegangene Anfragen werden von einem der Mitglieder des Helpdesk-Teams übernommen, das als „Lotsin“ oder „Lotse“ die Kommunikation mit der ratsuchenden Person übernimmt und den gesamten Beratungsprozess koordiniert. In der Regel zieht sie oder er eine oder auch mehrere Personen mit einschlägiger weiterer Expertise hinzu. Dies können Personen aus anderen Bereichen des Konsortiums oder auch von anderen vernetzten Forschungsdatenmanagement-Initiativen, Serviceeinrichtungen oder Fachleuten sein. Bei komplexen Beratungsfällen berät sich das Team intern in den zweiwöchentlichen, virtuellen Teamtreffen oder auch jederzeit über die konsortiumsinterne Kommunikationsplattform Rocket.Chat.

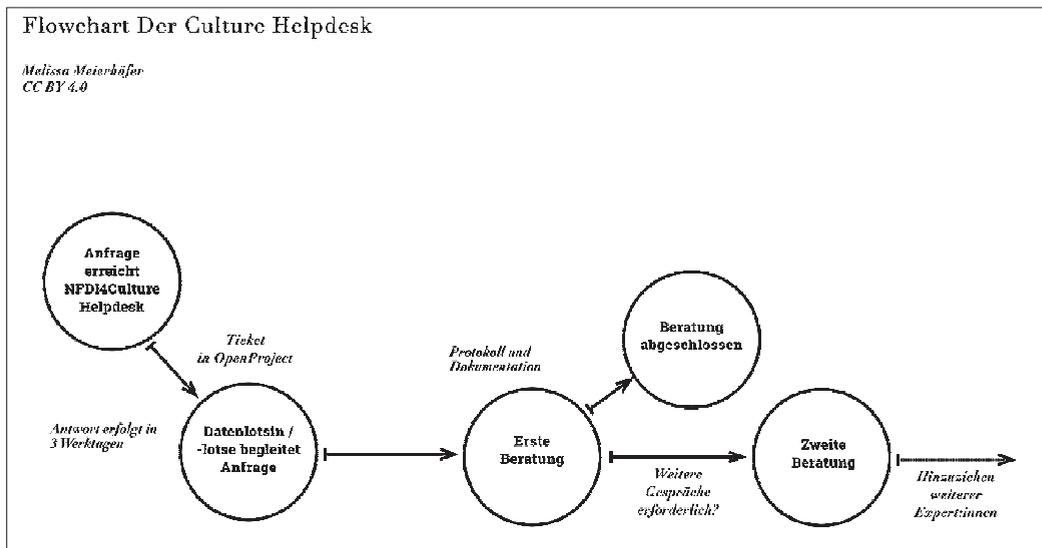


Abb. 1: Der Workflow im NFDI4Culture Helpdesk. Autorin: Melissa Meierhöfer, CC-BY 4.0

Abgesehen von spezifischen Fragen beispielsweise zu Datenformaten oder Softwareanwendungen, die per E-Mail beantwortet werden können, erfolgt die Beratung in Form eines Online-Treffens. Im Vorfeld des Beratungsgesprächs erfragt das Team nötige Informationen, beispielsweise eine Projektskizze, und recherchiert zu möglichen Lösungen. Beim Beratungsgespräch selbst werden die wichtigsten Anliegen identifiziert und bei Bedarf ein weiterer Gesprächstermin mit Expert*innen auf entsprechendem Gebiet verabredet.

Spektrum der Beratungen

Einen großen Anteil der Beratungsfälle machen Anfragen aus, bei denen in einem einmaligen Beratungsgespräch die Fragen geklärt werden können. Einige größere Projekte und Institutionen wenden sich wiederholt mit verschiedensten Anliegen an den Helpdesk, so dass eine Unterstützung über einen längeren Zeitraum entsteht, wie im Falle des Mainzer Gutenberg-Museums/4/, der Universität der Künste Berlin/5/ oder des Projekts Digi-Kunst.nrw zum Aufbau eines übergreifenden digitalen Archivs mehrerer Kunst- und Musikhochschulen./6/ Über den Kontext individueller Beratungen hinaus bringen Mitglieder des Helpdesk-Teams ihre Expertise im Rahmen von NFDI4Culture auch kontinuierlich durch die Teilnahme in unterschiedlichen Gremien ein, beispielsweise bezüglich einer Minimaldatensatz-Empfehlung für Sammlungen bei der Deutschen Digitalen Bibliothek/7/ oder in der AG Performing Arts des Standardisierungsausschusses der Deutschen Nationalbibliothek./8/

Oft zeigt sich in einer Beratung auch der Wunsch nach Vernetzung. Daher sieht der Helpdesk seine Aufgabe auch darin, Akteur*innen, Projekte und Institutionen miteinander in Verbindung zu bringen, um so die Entwicklung des gesamten Kulturerbebereichs zu unterstützen.

Wie die statistische Auswertung der intern vergebenen Schlagwörter zu den Beratungen zeigt,

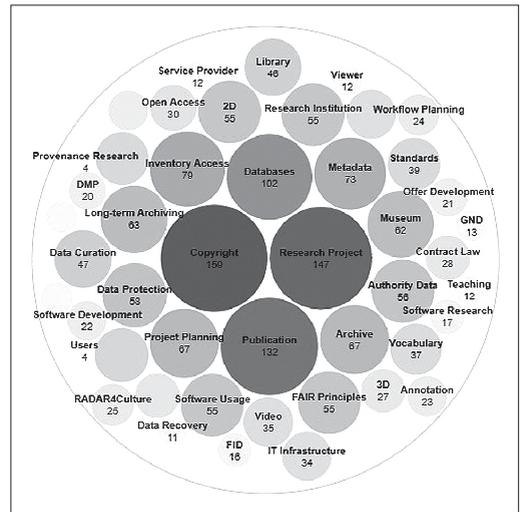


Abb. 2: Schwerpunkte von über 500 Beratungsvorgängen des NFDI4Culture Helpdesk Oktober 2020–April 2024. Autorin: Martha Stellmacher, CC BY 4.0

betrifft die weitaus größte Zahl der Anfragen rechtliche Themen (siehe Abb. 2). Vielfach bestehen Unsicherheiten, beispielsweise was aus Sicht des Urheber- und Datenschutzrechts bei der Erhebung und Veröffentlichung bestimmter Daten beachtet werden muss. Der Legal Helpdesk kann jedoch kein institutionelles Justizariat ersetzen und daher keine Rechtsberatung im juristischen Sinne durchführen./9/

Das Hauptanliegen vieler weiterer Anfragen sind Aspekte der Projekt- und Workflowplanung bei der Digitalisierung und Erschließung von physischen Beständen und deren digitaler Beschreibung und Zugänglichmachung. Idealerweise melden sich solche Projekte vor der Antragstellung und dem Projektbeginn. Anlass kann aber auch eine notwendige Migration von Daten sein oder der Wunsch, Datenbestände aus nicht mehr finanzierten Projekten zu sichern. NFDI4Culture berät hier im Sinne der FAIR-Prinzipien/10/, also der bestmöglichen Auffindbarkeit, Zugänglichkeit, Interoperabilität und Nachnutzbarkeit der Daten. Dazu gehört die Empfehlung, Insellösungen zu vermeiden, um die Daten möglichst langfristig verfügbar zu halten. Bereits bei der Planung von Projekten sollte man vielmehr

anstreben, die entstehenden Daten in etablierte Projekte oder Repositorien zu integrieren. Häufige Themen der Beratung sind außerdem der praktische Einsatz von kontrollierten Vokabularen, die Implementierung von Datenmodellen und Bereitstellungsformaten (wie zum Beispiel LIDO – Lightweight Information Describing Objects) oder die Weichenstellung auf Linked Open Data, das heißt frei verfügbare und untereinander verlinkte Daten.

Auf dem Gebiet der verfügbaren Software und ihrer Anwendung in den jeweiligen Forschungskontexten ist die Palette zu breit, um von Einzelpersonen überblickt zu werden. Bei Fragen zur Einschätzung bestimmter Software, technischer Komponenten oder Toolchains für die digital gestützte Forschung hilft oft der erweiterte Expert*innen-Kreis aus NFDI4Culture. Ergänzend bietet die Registry for Tools & Services einen Überblick./11/

Im Hinblick auf die Veröffentlichung und Archivierung von Forschungsergebnissen ist maßgeblich, dass diese persistent referenzierbar sind. In den Beratungen zeigt sich ein großer Bedarf an Orientierung hinsichtlich der Publikationen multimodaler Daten und Webarchivierung sowie der Langzeitarchivierung von komplexen Medienformaten wie 3D, Audio und Video. Diesbezüglich bietet die kuratierte Repositorienliste auf dem Portal von NFDI4Culture einen ersten Überblick über empfehlenswerte Publikations- und Archivierungsdienste für Forschungsdaten aus dem Bereich des kulturellen Erbes./12/ Falls kein fachspezifisches Repository in Frage kommt, kann das im Rahmen von NFDI4Culture entstandene Repository RADAR-4Culture Forschungsdatensätze aufnehmen./13/

Beispiele aus der Beratungspraxis

Im Folgenden werden zwei Beispiele und Lösungsansätze für konkrete Beratungsanliegen näher betrachtet. Sie können keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben, aber Denkanstöße für ähnlich gelagerte Fälle geben.

Digitales Archiv

Mehrfach kamen bereits Anfragen aus Kunst- und Musikhochschulen, die ihre digitalen Archive besser organisieren und beschreiben wollen. Die Anforderungen und Lösungen sind jeweils unterschiedlich: Manche erstellen eine eigene Datenbank, andere nutzen eine existierende Lösung und passen nur das Datenmodell an. Eine Herausforderung sind häufig die unterschiedlichen Medientypen und Datenformate, in denen beispielsweise Studienarbeiten der bildenden oder performativen Künste, Videos, Tonaufnahmen von Konzert- oder Theateraufführungen teils auch als kombinierte Formate vorliegen.

Bei der Suche nach einer Lösung können beispielsweise folgende Fragen hilfreich sein:

- Welche Medien und Datenformate sollen abgelegt werden?
- Wer ist die Zielgruppe – für wen sollten die Daten zugänglich sein?
- Welche rechtlichen Aspekte müssen berücksichtigt werden (Urheber-, Leistungsschutzrechte, Persönlichkeitsrechte etc.)?
- Welche personellen Ressourcen sind zur Pflege der Daten vorhanden? Wer legt Metadaten an und pflegt sie (Bibliotheksmitarbeitende oder Studierende/Absolvent*innen der Hochschule)?
- Wie wird für eine gute Datenqualität gesorgt?
- Wie ist die Langzeitsicherung geplant?
- Ist mitgedacht, dass Daten von anderen Repositorien (nach-)genutzt werden können?

Ein sinnvolles Werkzeug für ein systematisches Vorgehen zu diesen Fragen ist das Erstellen eines Datenmanagementplans, der bei Einreichung von Forschungsprojekt-Anträgen inzwischen ohnehin in der Regel gefordert ist. Ein Datenmanagementplan beschreibt systematisch, wie mit erstellten Daten umgegangen wird, um diese Daten interpretierbar und nachnutzbar zu machen. Er ist ein Living document, das heißt, dass er auch während der Projektphase laufend angepasst werden sollte./14/

Datenbank musikalischer Werke

Das zweite Beispiel bezieht sich auf den Bedarf von Institutionen, die Konzerte veranstalten, das Erstellen von Programmübersichten und -heften zu erleichtern. Statt der bisherigen händischen Arbeit mit Excel-Tabellen oder Textdokumenten sollte eine Datenbank mit Werken und ihren Urheber*innen entstehen. Ein wesentlicher Schritt dazu ist die Normierung der Daten. Hier bot es sich an, bezüglich der Personen und Werke mit der Gemeinsamen Normdatei (GND) als der größten Normdatensammlung für Kulturdaten im deutschsprachigen Raum zu arbeiten. Daraus können halbautomatisiert Namen und Lebensdaten aus existierenden Personennormsätzen übernommen werden. Hinsichtlich der Werknormdaten kann die Abdeckung jedoch je nach aufgeführtem Repertoire variieren. Arrangements und Epochenangaben sind in der GND nicht erfasst und Satzbezeichnungen nur in Ausnahmen. Auch weil die Werknormsätze in der GND nach bibliothekarischen Regeln erstellt werden und damit nicht unbedingt mit den üblichen Titelangaben in Programmheften kompatibel sind, ist vermutlich ein gewisser lokaler Bestand an Daten nicht vermeidbar.

Der Vorteil der Nutzung der GND gegenüber einer lokalen Normierung besteht darin, dass die Normdaten aktuell gehalten werden. Sie sind auffindbar, zugänglich, interoperabel und kostenfrei nutzbar. Die Verwendung normierter Daten erleichtert zudem eine maschinelle Auswertbarkeit beispielsweise zu statistischen Zwecken.

Um die Rollen der beteiligten Personen klar zu definieren, kann man mit den MARC-Relators der

Library of Congress/15/ arbeiten, mit denen sich die Beziehungen von Personen und Ressourcen ausdrücken lassen, beispielsweise Komponist*in (composer), Textverfasser*in (lyricist), Originalinterpret*in (original artist) und Bearbeiter*in (arranger). Für die konkrete Arbeit sowohl mit Personen- als auch mit Werkdaten in Tabellenform ist OpenRefine ein nützliches Tool. Diese Open-Source-Software bietet die Möglichkeit, Daten automatisiert mit Normdatenanbietern abzugleichen und bestimmten Entitäten die entsprechenden GND-, Wikidata- oder anderen Normdaten-Identifizierer hinzuzufügen.

Im Sinne der Nachhaltigkeit wäre es perspektivisch erstrebenswert, solche Daten, wenn sie gut gepflegt sind, über Schnittstellen auch anderen Akteur*innen im Kulturbereich zur Verfügung zu stellen.

Die Fälle der beiden erläuterten Beispiele befinden sich derzeit noch in der Umsetzungsphase, und es wird sicher zu Anpassungen und neuen Herausforderungen kommen. Doch in jedem Fall werden die Erkenntnisse und Erfahrungen daraus in weitere Beratungen in NFDI4Culture einfließen und können damit zukünftigen Projekten als Orientierung dienen.

Dr. Martha Stellmacher ist Musikwissenschaftlerin. Seit 2020 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin bei NFDI4Culture an der SLUB Dresden und Team Lead des NFDI4Culture-Helpdesk-Teams.

NFDI4Culture wird gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 441958017.

/1/ Servicebeschreibung des Helpdesk: <https://nfdi4culture.de/id/E2409> (Zugriff am 18.4.2024).

/2/ Dieser Beitrag entstand auf Grundlage eines Vortrags von Desiree Mayer und Martha Stellmacher in der Sitzung der AG Musikabteilungen an wissenschaftlichen Bibliotheken bei der Jahrestagung der IAML Ländergruppe Deutschland am 21.9.2023 sowie von Desiree Mayer und Angela Kailus: Der NFDI4Culture Helpdesk – ein Beratungsangebot für die Kulturwissenschaften, in: DHd 2023 Open Humanities Open Culture. 9. Tagung des Verbands „Digital Huma-

nitäten im deutschsprachigen Raum“ (DHd 2023), Trier, Luxemburg (2023), <https://doi.org/10.5281/zenodo.7715428>; vgl. das zugehörige Poster unter <https://doi.org/10.5281/zenodo.7711492>.

/3/ Kontaktformular: <https://nfdi4culture.de/de/helpdesk.html> (Zugriff am 18.4.2024).

/4/ Vgl. den Use Case: Gemeinsam auf der Digitalisierungsstraße: Wie das Gutenberg-Museum von den Expertisen und Angeboten des Konsortiums profitiert, <https://nfdi4culture.de/id/E4325> (Zugriff am 18.4.2024).

/5/ Vgl. den Use Case: Desiree Mayer: Ganzheitliche Beratung: Wie der NFDI4Culture Helpdesk das Forschungsdatenmanagement an der Universität der Künste unterstützt, <https://nfdi4culture.de/id/E4324> (Zugriff am 18.4.2024).

/6/ Für eine ausführliche Beschreibung des Projekts vgl. Sarah Youssef, René Bialik, Christian Sievers, Christoph Stollwerk, Karsten Lehl: Digi-Kunst.nrw – ein Portal für die Kunst- und Musikhochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen. In: Forum Musikbibliothek 3/2023, S. 7–13.

/7/ <https://wiki.deutsche-digitale-bibliothek.de/pages/view-page.action?pagelId=120422678> (Zugriff am 18.4.2024).

/8/ <https://wiki.dnb.de/display/STAC/AG+Performing+Arts> (Zugriff am 18.4.2024).

/9/ Vgl. den Use Case: Grischka Petri und Oliver Vettermann: Guter Rat: Der Legal Helpdesk als zentrale Anlaufstelle für Rechtsfragen im Forschungsdatenmanagement, <https://nfdi4culture.de/id/E5111> (Zugriff am 18.4.2024).

/10/ Die FAIR-Prinzipien zum guten Umgang mit Forschungsdaten wurden 2016 veröffentlicht und gelten seitdem als maßgeblicher Standard-Rahmen: <https://www.go-fair.org/fair-principles/> (Zugriff am 18.4.2024).

/11/ NFDI4Culture Registry: <https://nfdi4culture.de/id/E2392> (Zugriff am 18.4.2024).

/12/ Kuratierte Repositorienliste: <https://nfdi4culture.de/de/ressourcen/repositorien.html> (Zugriff am 18.4.2024).

/13/ RADAR4Culture: <https://nfdi4culture.de/id/E2853> (Zugriff am 18.4.2024).

/14/ Hilfreiche Hinweise und Erläuterungen zu Datenmanagementplänen bietet das Portal Forschungsdaten.info: <https://forschungsdaten.info/themen/informieren-und-planen/datenmanagementplan/> (Zugriff am 18.4.2024).

/15/ MARC Code List for Relators: <https://www.loc.gov/marc/relators/relaterm.html> (Zugriff am 18.4.2024).

Jahrestagung der IAML-Ländergruppe im September 2024 in Frankfurt am Main

Vom 17. bis 20. September 2024 findet die Jahrestagung der Ländergruppe Deutschland der IAML (International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres) in Frankfurt am Main statt. Hauptveranstaltungsort ist die Deutsche Nationalbibliothek. Daneben sind die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, die Oper Frankfurt, die RISM-Zentralredaktion, die Stadtbücherei/Musikbibliothek sowie die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg an Vorbereitung und Durchführung beteiligt. Weitere im Musikbereich tätige Institutionen stellen sich im Rahmen von Präsentationen und Führungen vor.

Bibliothekar*innen aus öffentlichen Musikbibliotheken, Musikhochschulbibliotheken, Rundfunk- und Orchesterbibliotheken sowie Musikabteilungen wissenschaftlicher Bibliotheken sind zum Austausch über neue fachliche Standards und aktuelle Entwicklungen eingeladen. Nach den Schulungsveranstaltungen zur Ansetzung musikalischer Werktitel in der GND und zur Katalogisierung von Notendruckten gemäß RDA-DACH am Auftakt-Tag wird am Mittwochnachmittag in

Kooperation mit dem VDB eine Fortbildung für Fachreferent*innen der Musik angeboten (Einführung in RISM, NFDI4Culture, musiconn und musikwissenschaftliche Editionen im Akademiensprogramm). In den Plenumsitzungen erfahren die Teilnehmenden mehr über Frankfurts Musikgeschichte und Frankfurter Musikinstitutionen, über neue entstandene Datenbanken im Musikhochschulbereich, über Musikmobile sowie Themen aus dem AV-Bereich (Kooperation mit IASA).

Die Kommission für Aus- und Fortbildung bietet Berichte von der gemeinsamen Fachkommission Personalgewinnung des dbv, VDB und BIB, über Fortbildungen für Quereinsteiger*innen im Bibliothekswesen und über Neues aus der DNB. In den AG-Sitzungen geht es z. B. um Angebote für Kinder und Jugendliche, um klingende Museen, um das Archiv Frau und Musik und Erschließung von Musiknachlässen in Bibliotheken.

Zum fachspezifischen Rahmenprogramm gehören Führungen durch die gastgebenden Bibliotheken. Als weitere Highlights erwarten die Teilnehmenden der Besuch einer Opernaufführung (*Hercules* von G. Fr. Händel), eine Altstadtführung und am Freitag nach Wahl eine Führung durch das Hindemith-Kabinett im Kuhhirtenturm, eine Führung mit Vorführung der Orgel in der Alten Nikolai-Kirche, eine Skyline-Führung oder eine

musikalische Führung über den Hauptfriedhof. Das Tagungsprogramm, weitere Informationen sowie Aktualisierungen sind auf der Website der IAML Deutschland abrufbar:

<https://iaml-deutschland.info/2024-frankfurt/>
Die Anmeldung ist bis zum 30.08.2024 über https://iaml-deutschland.info/my_iaml/ möglich.

Wahlen im Rahmen der IAML-Jahrestagung in Frankfurt

In diesem Jahr finden auf allen Ebenen unserer Vereinigung Wahlen für die Ämter im Bereich AGs, Kommissionen und Vorstand statt. **Zur Mitgliederversammlung am 20.09.2024 wird ein neuer Vorstand gewählt. Der Vorstand der IAML Deutschland lädt herzlich zur Mitwirkung und zur Kandidatur ein!** Die Ämter ermöglichen neue Kontakte und Einsichten und sind sehr bereichernd.

Auf der Ebene der Arbeitsgemeinschaften für die unterschiedlichen Bibliothekstypen und im Bereich der Kommissionen geht es vor allem darum, die Sitzungen bei der Jahrestagung zu gestalten, sich interessante Themen vorzunehmen bzw. gerade in Diskussion stehende Themen aufzugreifen,

passende Referent*innen zu suchen und eventuell Panels zu organisieren. Der Zeitaufwand ist neben der täglichen Arbeit gut zu bewältigen. Die Vorbereitungen laufen vor allem in den Monaten Dezember bis Februar und dann wieder kurz vor und während der Tagung.

Im Bereich Vorstand ist der Arbeitsaufwand etwas größer, aber im Team auch gut zu bewältigen. Durch den Kontakt zu Nachbar-Organisationen, NFDI, der IAML auf internationaler Ebene, dem DMR u. a. erhält man einen guten Einblick in Strukturen und übergreifende Themen. Bitte melden Sie sich bei Interesse oder bei Rückfragen bis zum 01.08.2024 bei Ihren AG-Sprecher*innen, bei den Kommissionssprecher*innen oder bei unserem Sekretär Paul T. Haas: (sekretaer@iaml-deutschland.info).

Neue Leitung an der Bibliothek der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

Seit Oktober 2023 leite ich die Bibliothek der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Aufgewachsen in Frankreich in einer deutsch-französischen Familie, habe ich nach dem Abitur zunächst einen Master in Musikmanagement an der Pariser Sorbonne-Universität und anschließend einen Master in Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin abgeschlossen. Nach einer 18-monatigen Station als wissenschaftlich-technische Mitarbeiterin bei der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und einer einjährigen Beschäftigung als Konzertmanagerin beim Ensemble für alte Musik Le Concert Lorrain habe ich fünf Jahre bei Karsten Witt Musik Management gearbeitet. Im Jahr 2020 wurde ich im weiterbildenden Masterstudiengang Bibliotheks- und Informationswissenschaft am Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft der Humboldt-Universität Berlin zugelassen, den ich im März 2024 mit einer Masterarbeit zum Thema Mehrsprachigkeit in der Inhaltserschließung abgeschlossen habe. Dieses Studium ermöglichte mir einen raschen Einstieg in die Bibliothekswelt. Mein Praktikum absolvierte ich in der Zweigbibliothek Musikwissenschaft der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität Berlin. Anschließend habe ich 18 Monate als Bibliothekarin im Team der Bibliothek der Akademie der Künste in Berlin gearbeitet, bevor ich die Leitung der Bibliothek der Hochschule für Musik Hanns Eisler von Thomas Nierlin übernommen habe.

Die Musikpraxis hat mich in meinen verschiedenen Lebensstationen begleitet: Im Alter von neun Jahren begann ich Klarinette in einer Musikschule zu lernen, die sich das Gebäude mit der dortigen Stadtbibliothek teilte, sodass ich jede freie Zeit zwischen den Musikunterrichtsstunden in der Bibliothek verbrachte. Dort führte ich auch mein zweiwöchiges Schulpraktikum durch. Derzeit spiele ich im Sinfonieorchester Cappella Academica, das an der Humboldt-Universität Berlin angesiedelt ist. Ich bin gleichzeitig Mitglied des Orchestervorstandes, der sich um die organisatorischen Angelegenheiten des Orchesters kümmert. Mit einigen Mitgliedern des Orchesters bin ich auch kammermusikalisch tätig. Somit kann ich auf verschiedene Erfahrungen zurückgreifen, die für die Umsetzung der Aufgaben einer Musikhochschulbibliothek sowie für ihre Weiterentwicklung und Verankerung innerhalb der Hochschule von Nutzen sein können.

Camille Richez
Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin
Tel.: +49 (0)30 688 305 895
camille.richez@adm.hfm-berlin.de

Marina Schieke-Gordienko in den Ruhestand verabschiedet



Marina Schieke-Gordienko (links) 2016 am Stand der Musikabteilung beim Neujahrsempfang der Freunde der SBB. Neben ihr die Kolleg*innen Birgit Busse, Titus Mehlig und Roland Schmidt-Hensel. Foto: © SBB-PK – Carola Seifert

Zum 1. April 2024 verabschiedete sich Marina Schieke-Gordienko nach 15 Jahren Tätigkeit als Referatsleiterin für Fachliteratur und Porträts in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aus dem aktiven Berufsleben und trat in den wohlverdienten Ruhestand. Marina Schieke-Gordienkos beruflicher Lebensweg war über weite Strecken eng mit der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek verbunden, beschränkte sich aber nicht auf diese Institution. Nach dem Studium der Musik- und Theaterwissenschaften an der Berliner Humboldt-Universität war sie zunächst als Assistentin von Harry Goldschmidt in einer von diesem initiierten Beethoven-Forschungsgruppe tätig, die 1988 nach Goldschmidts Tod der Musikabteilung der damaligen Deutschen Staatsbibliothek angegliedert wurde. Anfang der 1990er Jahre führte ihr Weg sie dann zu RISM, wo sie knapp zwei Jahrzehnte freiberuflich für die Dresdner Arbeitsstelle arbeitete und die Handschriftenbestände etlicher Sammlungen in den ostdeutschen Bundesländern für die Datenbank des Internationalen Quellenlexikons der Musik erschloss.

In den 2000er Jahren arbeitete sie neben ihrer Tätigkeit für RISM in mehreren Projekten der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin mit: Auf die Bearbeitung des Nachlasses der Comedian Harmonists folgte in den Jahren 2003 bis 2005 die Erschließung der umfangreichen Korrespondenz aus dem Nachlass Ferruccio Busonis in der damals noch relativ neuen Datenbank Kalliope, die mit diesem Projekt Einzug in die Musikabteilung hielt. Hieran schloss sich 2006 bis 2008 die Mitarbeit bei der Erschließung des Historischen Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin an, bei dem sie die Erfahrungen ihrer langjährigen Tätigkeit für RISM in die Einführung und Etablierung der von Staatsbibliothek und RISM gemeinsam entwickelten neuen Software-Lösung Kallisto einbrachte.

Mit Anfang des Jahres 2009 nahm Schieke-Gordienko schließlich ihre Tätigkeit als Fachreferentin und Referatsleiterin in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin auf, in welcher Funktion sie die Bereiche musikwissenschaftliche Fachliteratur, Textbücher und Porträts verantwortete. Ein besonderes Anliegen war ihr dabei, die umfangreiche Porträtsammlung der Musikabteilung besser sichtbar und nutzbar zu machen, sodass unter ihrer Ägide die systematische Erschließung dieser Sammlung im Verbundkatalog des K10+ begonnen wurde. Daneben war sie unter anderem mit der Erschließung von Musikhandschriften sowie der Beratung von Nutzenden betraut und gestaltete mehrere Ausstellungen maßgeblich mit, darunter zu Robert Schumann (2010), zur Musik im Leben Friedrichs II. von Preußen (2012 im Rahmen einer großen Friedrich-Ausstellung der gesamten Stiftung Preußischer Kulturbesitz) und schließlich im Jahr

2016 die Ausstellung „BUSONI. Freiheit für die Tonkunst!“, bei der sie die Zusammenarbeit mehrerer Einrichtungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz federführend koordinierte. Neben ihrer dienstlichen Tätigkeit engagierte sich Schieke-Gordienko auch in der IAML Deutschland, gehörte viele Jahre lange dem Beirat der Zeitschrift Forum Musikbibliothek an und betreute hier zeitweise den gesamten Rezensionsteil.

Mit ihrer offenen, neuen Entwicklungen gegenüber neugierigen und dennoch auch stets kritisch-hinterfragenden Art hat Marina Schieke-Gordienko die Arbeit der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin in den letzten anderthalb Jahrzehnten maßgeblich mitgeprägt und mitgestaltet. Eine besondere Beziehung entwickelte sie dabei zu Leben, Schaffen und Überlieferung des Komponisten, Pianisten und Musiktheoretikers Ferruccio Busoni. Auch wenn ihre ersten Begegnungen mit dessen eher sperriger Tonsprache durchaus von einer gewissen Skepsis geprägt waren, wurde sie über die Jahre – nicht zuletzt durch die Erschließung seiner Korrespondenz und Notenmanuskripte und durch die Ausstellung des Jahres 2016 – zu einer ausgewiesenen Spezialistin für Busoni, die Nutzerinnen und Nutzer aus dem In- und Ausland bei ihren Forschungen unterstützte und sie bei den Recherchen in dem weitverzweigten und nicht immer leicht zu überschauenden Geflecht aus verschiedenen Teilnachlässen und Nachlassteilen begleitete. Der Eintritt in den Ruhestand wird hier eine Zäsur, aber noch kein Abschied sein. Vielmehr wird sich Marina Schieke-Gordienko in der kommenden Zeit noch intensiv mit „ihrem“ Ferruccio beschäftigen, dessen Tod sich im Jahr 2024 zum hundertsten Mal jährt: Geplant sind Kongressbeiträge, eine Reise nach Südtirol und ein Buch über Busoni als Pianisten.

Dr. Roland Schmidt-Hensel ist stellvertretender Abteilungsleiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und Leiter des der Abteilung angeschlossenen Mendelssohn-Archivs

Neu im Beirat von Forum Musikbibliothek für IAML Schweiz: Bettina Ruchti

Dr. des. Bettina Ruchti ist Musikerin, Musikbibliothekarin und Musikwissenschaftlerin. Nach dem Studium der Bratsche in Zürich, Florenz und Genf war für sie klar, dass neben ihrer Tätigkeit als freischaffende Musikerin der wissenschaftliche und kundenorientierte Umgang in Musikbibliotheken ihre Leidenschaft ist. Sie arbeitete in verschiedenen Bibliotheken der französischen Schweiz, um das nötige Rüstzeug für den Beruf der Musikbibliothekarin zu erwerben. So war sie in der Bibliothèque du Conservatoire de Genève, den Archives Musicales de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne und in der Stadtbibliothek Biel/Bienne tätig. An der Hochschule der



Bettina Ruchti, Foto privat

Medien in Stuttgart hat sie zudem den Studiengang Musikinformationsmanagement absolviert. Während knapp vierer Jahre war sie dann verantwortliche Bibliothekarin der Haute Ecole de Musique de Neuchâtel. Seit 2018 arbeitet sie als Musikbibliothekarin an der Zürcher Hochschule der Künste in Zürich und hat dort insbesondere das musikwissenschaftliche Angebot an Schulungen und Kursen der Bibliothek auf- und ausgebaut.

Nach wie vor spielt Bettina Ruchti regelmäßig in Barockensembles der West- sowie der Deutschschweiz. Sie wirkte in mehreren CD-Produktionen mit, insbesondere mit dem Ensemble Gli Angeli aus Genf. Ihr Hauptinteresse gilt der Musik von Barock und Mittelalter, mit der letzteren beschäftigt sie sich auch auf wissenschaftlicher Ebene intensiv. So lag der Schwerpunkt ihres Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Bern im Bereich der historischen Musikwissenschaft. Im März 2024 promovierte sie über „Die Musik im politischen Netzwerk des Klosters Einsiedeln im 10. und 11. Jahrhundert“.

Seit Dezember 2023 ist Bettina Ruchti Mitglied im Vorstand von IAML Schweiz und wird in dieser Funktion Einsitz in den Beirat von Forum Musikbibliothek nehmen. Sie freut sich auf die Zusammenarbeit!

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 Auskunftsfragen? 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 77.

Frage 1

Für einen Wettbewerb werden Noten mit zeitgenössischen Stücken für drei oder vier Gitarren benötigt – welche Datenbank kann hier helfen?

Frage 2

Zwei Italienerinnen sind auf der Suche nach dem deutschen Titel eines berühmten Orgelstücks von Bach. Sie versuchen es auf Englisch: sinngemäß hieße der Titel „Touch and go“. Was könnten sie meinen?

Frage 3

Im Januar 2024 verstarb (Johann) Peter Schickele, der in Kennerkreisen als Autor der einschlägigen Biografie P. D. Q. Bachs (mit umfassendem Werkverzeichnis) und passionierter Interpret von dessen Werken Berühmtheit erlangte. Informationen zu P. D. Q. Bach sind u. a. in *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Print und online) zu finden. Welche Online-Ressource bietet einen geeigneten Einstieg in die Recherche zu ähnlich kategorisierbaren Komponist*innen wie z. B. Guglielmo Baldini oder Otto Jägermeier?

Dresden / München

Bewilligung einer weiteren
Projektphase für den
Fachinformationsdienst
Musikwissenschaft (musiconn)

Die Bayerische Staatsbibliothek (BSB) und die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) starten die fünfte Phase des Fachinformationsdienstes (FID) Musikwissenschaft, eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft seit 2014 geförderten und nun um weitere drei Jahre verlängerten Projekts. Das Fördervolumen der 5. Phase liegt bei rund 2,4 Millionen Euro. Ziel des Projekts ist die Bereitstellung relevanter Informationsangebote für die musikwissenschaftliche Spitzenforschung in Deutschland. In den kommenden drei Jahren bauen die BSB und die SLUB ihre bereits etablierten Angebote weiter aus.

Die Erwerbung von fachlich relevanter Literatur und wissenschaftlichen Ressourcen ist dabei von zentraler Bedeutung und umfasst sowohl gedruckte als auch elektronische Publikationsformen sowie die Lizenzierung von E-Medien. Das klassische Erwerbungsprofil wird flankiert von einer breiten Palette an digitalen Services für das Fach. Unter dem gemeinsamen Label „musiconn. Für vernetzte Musikwissenschaft“ werden bereits etablierte Formate kontinuierlich erweitert und optimiert (siehe Abbildung 1). Dazu zählt die Bereitstellung und technische Weiterentwicklung des Onlinekatalogs des Répertoire International des Sources Musicales (RISM Catalog) an der BSB. Dieses Nachweisinstrument ist mit mehr als 1,5 Millionen enthaltenen Musiquellen die maßgebliche Datenbank ihrer Art weltweit.

Durch das Onlinerepositorium musiconn.publish, das an der SLUB entwickelt und betreut wird, hat sich der FID mittlerweile auch als feste Größe im Bereich des digitalen Publizierens im Fach etabliert. Das Repositorium bietet Forscherinnen und Forschern die Möglich-

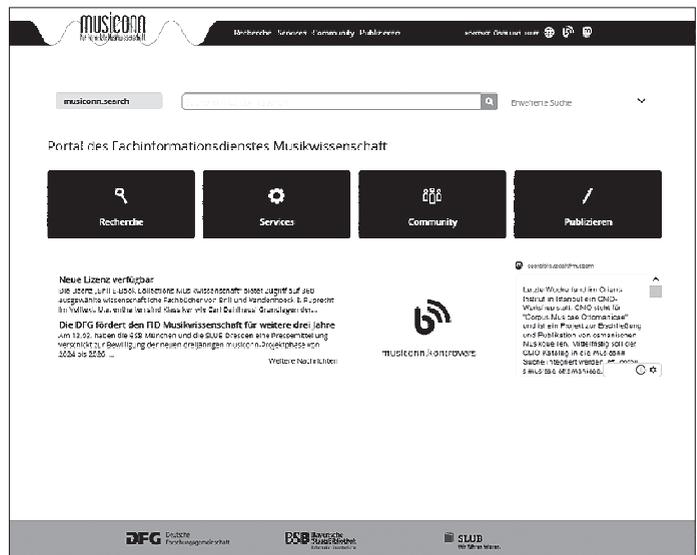


Abb. 1: Homepage des musiconn-Projekts unter der Webadresse www.musiconn.de

keit, ihre Arbeiten kostenfrei und langzeitgesichert der Fachgemeinschaft im Open Access bereitzustellen. Hierfür arbeitet der FID auch mit Fachverlagen zusammen. Neben den Verlagskooperationen sollen auch die Möglichkeiten multimedialen Publizierens in den kommenden Jahren weiter ausgebaut werden.

Weiterentwickelt werden soll ebenfalls die Datenbank für musikalische Aufführungsereignisse [musiconn.performance](#) an der SLUB, insbesondere in den Punkten Recherchefunktionen und Benutzerfreundlichkeit, und die Webanwendung [musiconn.scoresearch](#), eine Melodiesuche durch optische Notenerkennung, an der BSB.

Darüber hinaus werden an der BSB der Service zur Archivierung von musikwissenschaftlich relevanten Webseiten und die Meldestelle für musikwissenschaftliche Dissertationsvorhaben weitergeführt sowie das Portal [musiconn.libretto/1/](#) um die Volltextsuche und Normdateneinbindung erweitert.

An der SLUB geht auch die Entwicklung von [musiconn.audio](#), einem Repositorium für forschungsbezogene Audio- und AV-Daten, voran. Die Freischaltung und Präsentation erster Inhalte ist für 2024 geplant. In der aktuellen Förderphase neu hinzugekommen ist der [musiconn.Normdatenservice](#): Musikwissenschaftliche Forschungsprojekte ohne eigenen Zugang zur GND erhalten Unterstützung vom FID, indem die Forschenden ihre relevanten Daten gemeinsam mit musiconn in der GND anlegen können.

Die musiconn-Services werden kontinuierlich über verschiedene Kanäle wie z. B. Vorträge bei Tagungen, Workshops, Road-Shows, Webinare, Newsletter/2/ und Social Media beworben. Der musiconn-Account bei X (ehemals Twitter) lautet @musiconn_de und bei Mastodon @musiconn. Bei der IAML-Jahrestagung 2024 in Frankfurt werden die musiconn-Services bei einer Weiterbildungsveranstaltung für Musik-Fachreferent*innen am Nachmittag des 19.9.2024 vorgestellt.

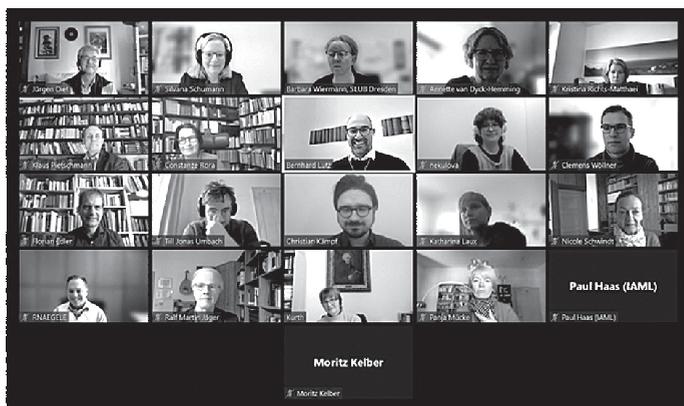


Abb. 2: Screenshot vom virtuellen Treffen des musiconn-Beirats am 13./14.3.2024

Durch einen Beirat mit Vertreter*innen aus einem institutionell breiten Spektrum der Musikwissenschaft und einem internationalen Advisory Board erhält der FID zudem ein kontinuierliches Feedback zu seiner Arbeit und neue Impulse für Weiterentwicklungen, die sich an den Bedarfen der Wissenschaft orientieren.^{/3/} Für die neue musiconn-Projektphase wurde der Beirat erweitert um Vertreter*innen der Gesellschaft für Musikpädagogik und der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Die konstituierende Sitzung des neuen musiconn-Beirats sollte am 13. und 14. März 2024 in Dresden stattfinden. Wegen des Bahnstreiks war die Anreise nach Dresden für die meisten Beiratsmitglieder allerdings nicht möglich. Daher fand die Sitzung in virtueller Form über Zoom statt.

Auch das internationale Advisory Board von musiconn wurde zu Beginn der neuen musiconn-Projektphase erweitert. Zu den bisherigen drei Advisory-Board-Mitgliedern aus Großbritannien und den USA stoßen nun ein Kollege aus Frankreich und eine Kollegin aus Polen hinzu. Das musiconn-Projektteam trifft sich mit diesem Gremium jeweils einmal jährlich in virtueller Form und in persona am Rande des IAML-Kongresses. Alle Angebote sowie weitere Information können über das Projektportal www.musiconn.de aufgerufen werden.

Jürgen Diet ist stellvertretender Leiter der Musikabteilung in der Bayerischen Staatsbibliothek und Projektkoordinator des musiconn-Projekts auf Seiten der BSB. Dr. Christian Kämpf ist Projektkoordinator des musiconn-Projekts auf Seiten der SLUB.

/1/ <https://libretti.digitale-sammlungen.de/>.

/2/ www.musiconn.de/services/newsletter.

/3/ www.musiconn.de/service/ueber-uns.

Essen

Gut informiert in die Alte Musik. Vorstellung des Datenbankprojekts Quellen.digital an Folkwang

Für eine historisch informierte Aufführungspraxis von Musik sind viele Informationen nötig. Was für eine Bedeutung hatte die Tempoangabe Adagio im 17. Jahrhundert? Wie sind Bogenstriche auf der Violine in einem Werk eines venezianischen Komponisten des 18. Jahrhunderts auszuführen? Informationen dieser Art sind mangels historischer Tonaufzeichnungen nur aus Textquellen zu beziehen. Doch die Suche nach spezifischen Informationen in (musik-)historischen Textquellen ist ein mühsamer Prozess. Zuerst muss die Existenz einer Quelle bekannt sein, dann sind die Quellen häufig weitschweifig, und es ist zeitaufwendig, nach einer spezifischen Information zu suchen. Mit Glück existiert die Quelle in einer digitalisierten, mit optischer Zeichenerkennung (Optical Character Recognition, OCR) ausgestatteten Version: Dann ist zumindest die

automatisierte Suche nach einzelnen Stichwörtern oder Phrasen möglich. Doch bleibt immer noch das Problem, dass lediglich innerhalb eines Dokuments gesucht wird. Bei einer größeren Menge an Quellen entsteht allein dadurch viel Aufwand. Eine weitere Problematik liegt in fremdsprachigen Quellen oder veralteten Schreibweisen, die einzelne Begriffe mit simplen Suchbefehlen unauffindbar machen. Sind all diese Probleme bewältigt, durch Arbeitsaufwand oder Glück, bleiben noch schwieriger zu beantwortende Fragen: Wie repräsentativ sind die gefundenen Aussagen oder Anweisungen? Wie weit – im geografischen Sinne – sind sie berechtigt anwendbar, d. h. ist eine Aussage, die von einem in Venedig lebenden Autor getroffen wird, auch in Rom, Salzburg oder Paris gültig?

Rahmenbedingungen des Projekts

Das Ziel unseres Projekts ist es, eine Datenbank zu erschaffen, welche Textquellen beinhaltet, die für die historisch informierte Aufführungspraxis relevant sind. In einem ersten Projekt sollten dafür die technischen und strukturellen Voraussetzungen geschaffen werden. Zu diesem Zweck beantragten der Autor und der Projektleiter, Wolfgang Kostujak (Lehrkraft für Theorie und Praxis historischer Stimmungen/Aufführungspraxis und Instrumentalunterricht am Cembalo) unter Mithilfe Studierender der Musikwissenschaft (Marita Best, Luis Cuypers, Charlotte Schönebeck) und Lehrender (Prof. stv. Julian Caskel, Ken Richter) der Folkwang Universität der Künste Essen ein Fellowship für Innovationen in der digitalen Hochschullehre des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft NRW sowie des Stifterverbands für die deutsche Wissenschaft e. V. Der Antrag wurde bewilligt, und das Projekt startete zum 1. Januar 2023 mit einer Laufzeit von 15 Monaten. Nach offiziellem Projektstart wurden Luca Matsukawa und Luis Cuypers (später verstärkt durch Virginia Theis) als wissenschaftliche beziehungsweise studentische Hilfskräfte eingestellt. Da das interne Team ausschließlich aus Musikschaftern und Musikwissenschaftler*innen bestand und keine fundierten informationswissenschaftlichen oder -technischen Kenntnisse vorweisen konnte, wurden Aufträge für externe Dienstleistende ausgeschrieben. Für beratende Tätigkeit im Erstellen einer musikbezogenen Textdatenbank wurde Dr. Dennis Ried (wissenschaftlicher Mitarbeiter DFG-Projekt Henze-Digital) beauftragt, für das Erstellen der technischen Infrastruktur, der HTML-Darstellung und der Codierung zweier Datensätze wurde die Firma Baumgarten, Kampkaspar, Steyer GbR, vertreten durch Dario Kampkaspar (Leitung Zentrum für digitale Editionen der TU Darmstadt) und MMag. Patrick Fiska

(Österreichische Akademie der Wissenschaften) beauftragt. Durch die Vergabe dieser Honoraraufträge zieht sich die Arbeit an einzelnen Aspekten des Projekts über das offizielle Ende der Projektlaufzeit zum 31. März 2024 hinaus.

Inhalte und Ziele des Projekts

Wir möchten Volltexte musikhistorischer Textquellen digital durchsuchbar machen und weitere Metadaten in Form einer frei zugänglichen Datenbank zur Verfügung stellen. Inhaltlich soll der Fokus auf Fragestellungen der historisch informierten Aufführungspraxis liegen.

Der Datensatz einer einzelnen Quelle umfasst drei Ebenen: Den Volltext der originalen Quelle, eine abschnittsweise Zusammenfassung des Volltexts und bibliografische, entstehungs- und rezeptionsgeschichtliche Daten. Die Volltexte werden mittels OCR grundsätzlich maschinenlesbar gemacht und mithilfe der Auszeichnungssprache Extensible Markup Language (XML) nach den von der Text Encoding Initiative (TEI) erstellten *Guidelines/1* angereichert, die es beispielsweise erlauben, Personen und ihre Funktion normiert zu erfassen und suchbar zu machen. Die Zusammenfassungen sowie das Zusammenstellen der bibliografischen, entstehungs- und rezeptionsgeschichtlichen Daten werden zum aktuellen Zeitpunkt durch Studierende der Folkwang Universität der Künste Essen im Rahmen eines semesterweise angebotenen Seminars erarbeitet. Es existieren etwa 30 Datensätze, jedoch mit variabler inhaltlicher Qualität, sodass zum Teil intensive redaktionelle Verbesserungen erforderlich sind, um wissenschaftlichen Standards zu genügen, insbesondere der Belegbarkeit einzelner Aussagen. Die Qualität der Beiträge wird mithilfe des Lektorats durch Projektmitarbeitende gewährleistet. Die Zusammenfassungen wurden initial mit Schlagwörtern aus einer projektinternen themenbezogenen Schlagwortliste angereichert, jedoch erstellten wir im Projektverlauf einen musikhistorischen Thesaurus und sahen daher das Schlagwortsystem als weitgehend obsolet an und gaben es auf. Als erste Grundlage des Thesaurus wurde Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexicon/2* ausgewählt, da dieses Werk systematisch musikalische Begriffe des 18. Jahrhunderts aufführt und im Zuge dessen auch Synonyme im Deutschen, Französischen, Lateinischen, Englischen und Altgriechischen benennt.

Die entstehungs geschichtlichen Daten umfassen u. a. eine Kurzbiografie des Autors/der Autorin der Quelle inklusive der Angabe von Lebensdaten, Wirkungsorten etc., eine historische Einordnung (insofern sie für das Entstehen der Quelle relevant ist) und Angaben

über die Motivation des Autors/der Autorin, die Quelle zu verfassen – beispielsweise ob die Quelle ein Auftragswerk war oder aus eigenem Antrieb entstand. Diese Angaben sollen Rückschlüsse auf die Qualifikationen des Autors/der Autorin zulassen. Die rezeptionsgeschichtlichen Daten umfassen u. a. Angaben zur Auflagenzahl, zu Übersetzungen oder zu Resonanzen auf die Quelle, z. B. in Form von Rezensionen. Diese Angaben sollen Rückschlüsse auf die Wirkmächtigkeit der Quelle möglich machen. Beide Datenarten (entstehungs- und rezeptionsgeschichtlich) sollen es letztendlich erlauben, die Aussagekraft einer Quelle einzuschätzen. Es sind nur indirekte Indikatoren, doch sind sie klar wissenschaftlich belegbar und können Forschenden als Grundlage für weitere Interpretationen dienen.

Mit Abschluss der ersten Projektphase ist das Frontend der Webseite als Multipage konzipiert, in der die Homepage eine Suchleiste zur Verfügung stellt. Bei Benutzen der Suchfunktion sollen alle Quellen mit Treffern in einer Liste angezeigt werden, in der die einzelnen Passagen per Dropdownleiste auswählbar sind. Bei Wahl eines Treffers erscheint die entsprechende Passage. Die Anzeige dieser letzten Ebene kann individuell konfiguriert werden: Möglich sind die Anzeige des zusammenfassenden Texts und des Texts der Primärquelle; zusätzlich stehen Anzeigen der bibliografischen, entstehungs- und rezeptionsgeschichtlichen Daten sowie der Einzelnachweise bzw. Fußnoten zur Verfügung. Das Layout ist dazu ausgelegt, zwei dieser Anzeigen parallel nebeneinander darzustellen. So kann beispielsweise die Zusammenfassung mit der verknüpften Passage des originalen Texts angezeigt werden, oder die Zusammenfassung mit den Einzelnachweisen und Fußnoten. Dieses Layout soll größtmögliche Transparenz und Bedienbarkeit ermöglichen.

Zwei Quellen wurden ausgewählt, um als erste Datensätze zu dienen. Die Wahl fiel auf Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*^[3] und Thomas Balthasar Janowkas *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ*.^[4] Diese Wahl hatte mehrere Gründe. Zum einen waren die Zusammenfassungen und Zusammenstellung der weiteren Daten von hoher Qualität und bedurften vergleichsweise geringer redaktioneller Arbeit. Zum anderen waren die Quellen in unterschiedlichen Primärsprachen verfasst (Quantz' Werk in Deutsch, Janowkas in Latein), was die Funktionalität des Thesaurus hinsichtlich der Erkennung unterschiedlicher Sprachen überprüfbar machte. Ein weiterer Grund lag in dem Umstand, dass es zwei formal sehr unterschiedliche Quellen waren, durch die wir unsere Erschließungsmethodik auf ihre flexible Anwendbarkeit hin überprüfen konnten: Quantz' Monographie ist ein vergleichsweise typisches instrumentales Lehrwerk des 18. Jahrhunderts und war für uns insbesondere wegen seiner Struktur wertvoll: Seine

hierarchische Ordnung in Kapiteln, Abschnitten und Paragraphen entspricht der Ordnung vieler anderer Quellen dieser Zeit. Janowkas Quelle wiederum ist ein Lexikon (das erste bekannte ausschließlich musikalisch-terminologische Lexikon/5f) mit einer auch für heutige Lexika noch typischen Struktur in Lemmata. Sowohl Quantz als auch Janowka verwenden Notenbeispiele zur Erläuterung bestimmter Sachverhalte. Diese Beispiele als Textbestandteile mit eigenem Informationsgehalt mussten wir innerhalb dieses Projekts noch ignorieren und werden sie lediglich als Bilddateien zur Verfügung stellen. Mittelfristig ist eine Codierung dieser Quellenbestandteile mithilfe der Richtlinien der Music Encoding Initiative (MEI) sinnvoll, doch hätte dies den ohnehin engen zeitlichen Rahmen dieses Projekts überschritten.

Ausblick

Da wir nun am Abschluss des Projekts stehen, ist ein Ausblick auf weitere Pläne angemessen, denn das Projekt ist, wie zu erkennen ist, für größere Dimensionen ausgelegt. Im Rahmen dieses Förderzeitraums konnten wir nur Voraussetzungen schaffen, auf deren Basis weitergearbeitet werden kann: Die grundsätzliche Infrastruktur der Datenbank ist nun programmiert und wird zunächst auf den Servern der Firma Baumgarten, Kampkaspar, Steyer GbR gehostet. Der Zugriff wird zunächst nur projektintern möglich sein. Eine durch einen mehrsprachigen Thesaurus unterstützte Suchfunktion konnten wir erreichen und viele kleinere Details in Arbeitsabläufen und Codierschemata wurden festgelegt. Außerdem werden wir zwei vollständige Datensätze in die Datenbank einfügen können. Doch um den Nutzen der Datenbank zu steigern, muss nun die Datenmenge erhöht werden. Mehr Datensätze mit allen drei Ebenen (Volltext, Zusammenfassung, bibliografische, entstehungs- und rezeptionsgeschichtliche Daten) müssen generiert und eingefügt werden. Um dieses Ziel zügig zu erreichen, sollen neben Studierenden auch Forschende aller Qualifikationsstufen der für die historisch informierte musikalische Aufführungspraxis relevanten Disziplinen Beiträge einreichen können. Neben der bereits erwähnten Qualitätskontrolle durch redaktionelle Arbeit der Projektmitarbeitenden soll ein unabhängiges Gremium durch thematisch qualifizierte Wissenschaftler*innen eingerichtet werden, die im Sinne eines Peer-Review-Verfahrens die Beiträge fachlich überprüfen. Aktuell führen wir Gespräche mit potenziellen institutionellen Kooperationspartnern, um Finanzierungsanträge für ein Folgeprojekt einzureichen, und hoffen auf eine Fortführung unserer Arbeit ab April 2025.

Anfragen zu dem Projekt richten Sie bitte an den Autoren unter der Mailadresse luca.matsukawa@folkwang.uni.de.

Luca Matsukawa war bis zum Ende des Förderzeitraums wissenschaftliche Hilfskraft und Leitungsassistentin im Projekt Quellen.digital.

- /1/ Text Encoding Initiative. TEI: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html (20.03.2024).
- /2/ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothek* [...], Leipzig 1732.
- /3/ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...], Berlin 1752.
- /4/ Thomas Balthasar Janowka: *Clavis Ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* [...], Prag 1701.
- /5/ Theophil Antonicek: „Janowka, Thomas Balthasar“, in: *Neue Deutsche Biographie* 10 (1974), S. 338.

Istanbul

Ein Workshop zu osmanischen Musikquellen am Orientinstitut in Istanbul

Am 14. und 15. März 2024 war ich zu einem Workshop eingeladen, der am Orientinstitut in Istanbul stattfand. Der Workshop wurde von dem Projekt Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) ausgerichtet, bei dem das Orientinstitut Istanbul gemeinsam mit der Universität Münster und der Max-Weber-Stiftung in Bonn kritische Editionen von Musikhandschriften aus dem Vorderen Orient und einen Katalog zu osmanischen Musikquellen erstellen. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) fördert das CMO-Projekt seit 2015. Im Sommer 2024 wird die DFG über einen Fortsetzungsantrag entscheiden für eine weitere dreijährige CMO-Projektphase von Ende 2024 bis Ende 2027. Die folgende Abbildung zeigt einen Screenshot der CMO-

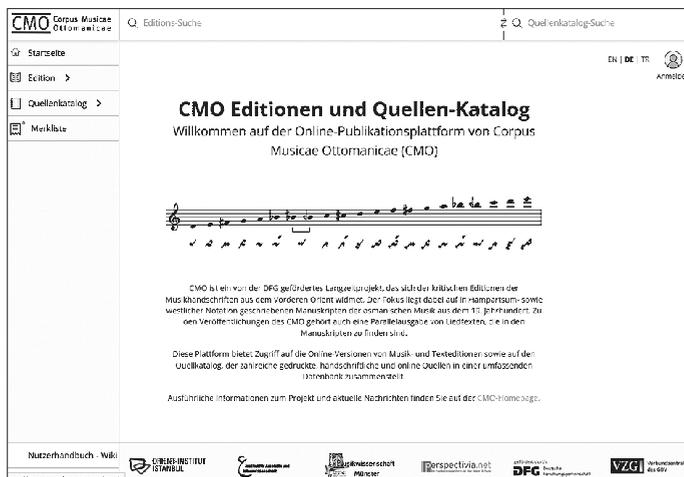


Abb. 1: Homepage des CMO-Projekts, corpus-musicae-ottomanicae.de



Abb. 2: Teilnehmer*innen des CMO-Workshops am Orientinstitut in Istanbul.
Foto: N. Tahtaişleyen

Homepage, auf der auch die Hampartsum-Notation ersichtlich ist, die neben der westlichen Notenschrift bei den CMO-Editionen verwendet wird.

Nach der Begrüßung am ersten Workshop-Tag durch den Direktor des Orientinstituts Istanbul, Prof. Dr. Christoph Neumann, und den CMO-Projektleiter Prof. Dr. Ralf Martin Jäger von der Universität Münster stellten die CMO-Projektmitarbeiter*innen den aktuellen Stand beim CMO-Projekt vor. Der CMO-Quellenkatalog und auch die Editionen der osmanischen Musikhandschriften schreiten gut voran. Der Workshop hatte die beiden Ziele, die Einbindung von Normdaten beim CMO-Quellenkatalog voranzubringen und die CMO-Daten in weitere Nachweissysteme zu überführen. Da der Workshop in hybrider Form stattfand, konnten neben den elf in Istanbul anwesenden Workshop-Teilnehmer*innen auch sechs Personen aus Deutschland über Zoom zugeschaltet werden. Für das erste Ziel haben Dr. Volker Adam (Universitäts- und Landesbibliothek Halle) und Dr. Christian Kämpf (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, SLUB) wertvolle Beiträge geliefert. In Halle leitet Herr Adam den Fachinformationsdienst Nahost und unterstützt in dieser Funktion das CMO-Projekt beim Ansetzen von Normdatensätzen in der Gemeinsamen Normdatei für Personen aus dem Vorderen Orient. Herr Kämpf ist in der SLUB Dresden für den Fachinformationsdienst Musikwissenschaft (musiconn) zuständig. In seinem Vortrag ging es um die Einbindung von Normdaten bei musiconn.performance. musiconn.performance ist eine Datenbank für Konzertereignisse, in der u. a. Normdaten zu Personen und zu musikalischen Werken über die GND genutzt und bei Bedarf auch in der GND neu angelegt werden.

Auch beim zweiten Ziel des Workshops konnten Fortschritte gemacht werden. Jennifer Ward von der RISM-Zentralredaktion in Frankfurt und PD Dr. Laurent Pugin vom RISM Digital Center in der Schweiz waren in Istanbul anwesend und haben mit den CMO-Projektmitarbeiter*innen die Vorgehensweise besprochen, wie die CMO-Daten in die RISM-Daten integriert werden können. Es wurde vereinbart, dass die CMO-Daten über die vom RISM Digital Center bereitgestellte Suchoberfläche [RISM.online/1/](#) integriert werden. Eine ähnliche Vorgehensweise soll in einem zweiten Schritt dann für die Integration der CMO-Daten in [musiconn](#) gewählt werden. Die Suche bei [musiconn/2/](#) erlaubt derzeit eine gleichzeitige Suche in 19 musikwissenschaftlich relevanten Datenquellen, darunter mehrere Musikkataloge aus deutschen und ausländischen Bibliotheken. In dieser Suche sollen die CMO-Daten als weitere Datenquelle aufgenommen werden, sodass bei einer Suche in [musiconn](#) auch Treffer aus dem CMO-Datenbestand gefunden werden.

Bei der Suche im CMO-Quellenkatalog kann man nach verschiedenen Metadaten (Objekttyp, Titel, Schriftsystem, Sprache, Musik-Genre, Makam und Usul) suchen. Makam bezeichnet eine Tonleiter oder einen Modus, und Usul steht für ein bestimmtes rhythmisches Muster in der traditionellen türkischen Kunstmusik. Eine inhaltsbasierte Suche ist beim CMO-Quellenkatalog über Text-Incipits möglich, aber noch nicht anhand der Noten (also z. B. durch eine Suche nach einer bestimmten Melodie). Eine Melodiesuche soll gegebenenfalls in einer späteren CMO-Projektphase möglich gemacht werden. Als Vorbereitung für dieses Vorhaben habe ich beim CMO-Workshop



Abb. 3: Teilnehmer*innen des CMO-Workshops im Innenhof der Süleymaniye-Moschee.
Foto: J. Diet

in Istanbul über die Erfahrungen der Bayerischen Staatsbibliothek mit OMR (optical music recognition) berichtet und die im Rahmen des musiconn-Projekts entwickelte Notensuch-Anwendung musiconn.scoresearch/3/ vorgestellt.

Nach dem Workshop habe ich noch zwei private Urlaubstage an meinen dienstlichen Aufenthalt in Istanbul drangehängt und diese imposante Stadt mit 16 Millionen Einwohnern als Tourist erkundet. Jedes Jahr besuchen ca. 14 Millionen Touristen diese Stadt am Bosphorus, die sich sowohl auf dem europäischen wie auch auf dem asiatischen Kontinent befindet. Durch die für die türkische Bevölkerung sehr schmerzhaft hohe Inflation und die schwache türkische Lira ist der Aufenthalt für Touristen in der Türkei sehr günstig. Eine Metro-Fahrt vom 40 km vom Stadtzentrum entfernten Istanbuler Flughafen in die Innenstadt kostet gerade einmal 1,50 Euro und der gleiche Weg mit dem Taxi ca. 24 Euro.

Der Leiter des CMO-Projekts, Prof. Jäger, hat sich am Tag nach dem Workshop die Zeit genommen, um einigen Workshop-Teilnehmer*innen die Stadt zu zeigen. Wir haben u. a. die Süleymaniye-Moschee besichtigt, die im Auftrag des Sultans Süleyman des Prächtigen in den Jahren 1550–1557 erbaut wurde.

Weiter ging es zu einem überdachten Markt mit vielen Geschäften, die u. a. zahlreiche Gewürze anbieten, und zu einem einladenden Café am Bosphorus, das auch als Buchhandlung dient.

Meine Reise nach Istanbul hat sich gelohnt. Der CMO-Workshop war erfolgreich und hat wichtige Schritte eingeleitet, um die Ergebnisse des CMO-Projekts sichtbarer zu machen. Von der Stadt Istanbul, die ich zum ersten Mal besucht habe, war ich sehr beeindruckt und von der herzlichen Gastfreundschaft der türkischen Mitarbeiter*innen im Orientinstitut Istanbul und auch der Hotel- und Restaurant-Mitarbeiter*innen sehr angetan.

Jürgen Diet ist stellvertretender Leiter der Musikabteilung in der Bayerischen Staatsbibliothek.

/1/ RISM.online ist eine vom RISM Digital Center in der Schweiz entwickelte Suchoberfläche für die RISM-Daten, die im Sommer 2022 freigeschaltet wurde, siehe <https://rism.online>. Eine weitere Suchoberfläche für die RISM-Daten ist der von der Bayerischen Staatsbibliothek entwickelte RISM Catalog, der seit dem Jahr 2010 verfügbar ist, siehe <https://opac.rism.info>.

/2/ www.musiconn.de/metaopac/start.do?View=mus&SearchType=2.

/3/ scoresearch.musiconn.de.

Einblick von außen ... mit Patrick Jaskolka

Patrick Jaskolka ist seit 2016 stellvertretender Chordirektor am Aalto-Musiktheater in Essen und Leiter des Aalto Kinder- und Jugendchores und des Philharmonischen Chores Essen. Seit dem Wintersemester 2022/2023 ist er Lehrbeauftragter für Chorleitung an der Universität Münster. 2023 wurde er mit dem Titel Chordirektor BMCO des Bundesmusikverbands Chor & Orchester e. V. ausgezeichnet.

Dina Heß (DH): Lieber Patrick, ich freue mich sehr, dass du heute hier in der Folkwang Bibliothek bist – und das auch nicht zum ersten Mal! Du leitest mehrere Chöre in Essen und hast einen Lehrauftrag für Chorleitung in Münster. Was führt dich in die Folkwang Bibliothek? Patrick Jaskolka (PJ): Schön, wieder einmal hier zu sein und herzlichen Dank für die Einladung! Ich komme in verschiedenen Funktionen in die Bibliothek und somit auch aus verschiedenen Gründen: mal in der Funktion als Chorleiter, um zu stöbern, neues Repertoire kennenlernen und mir Sachen, die ich nicht im Schrank habe, anzuschauen. Da ist ja einiges an Chorliteratur vorhanden. Das ist sehr schön. Auch in den Gesamtausgaben stöbere ich schon mal in dieser Funktion: gibt es Gründe für diverse Punkte in Notenausgaben etc.? Das ist so der eine Teil, der mich immer hier hinführt, aufgrund des praktischen Musizierens. Aber ich bin ja auch ein wenig Wissenschaftler und hin und wieder gerne hier, um in Nachschlagewerken zu stöbern oder selbst etwas zu schreiben – es wird hoffentlich im Herbst wieder öfter sein, dass ich mal hier bin. Der dritte Grund ist auch meine pädagogische Tätigkeit. Ich schaue nach Inspiration für Unterrichtsstunden und sammle Ideen für meine Studierenden.

DH: Gibt es bestimmte Bestände, die dich interessieren?

PJ: Eigentlich viele verschiedene. Ich stöbere zum Beispiel immer mal in pädagogischen Zeitschriften, weil ich auch im Sinne der Kinderchorleitung an neuen Liedern, Kanons, vielleicht auch pädagogischen Ideen für die Chorprobe interessiert bin. Auch schaue ich in die Zeitschriften, um für meine Studierenden ein bisschen aktuell zu bleiben. In Zeitschriften kann man immer entdecken, was neu herausgegeben oder besprochen wird. Da kann man auch „Trends“ und „Moden“ ablesen. Und natürlich komme ich auch gerne mal bei der Bibliotheksleiterin vorbei und schaue, ob sie Zeit hat, ein Pläuschchen zu halten.

DH: Du bist immer herzlich willkommen! – Ich kann mir vorstellen, dass die Folkwang Bibliothek nicht die einzige Musikbibliothek ist, die du häufiger besuchst.

PJ: Nein, in der Tat nicht. Die Musikbibliothek, die ich am allerhäufigsten benutze, ist tatsächlich die neben meinem Büro im Aalto Theater. Und da gehe ich eigentlich täglich rein – um nachzuschauen, ob Noten für den Chor da sind. Ich muss mich über Werke informieren,

die wir in Zukunft spielen werden und die ich vielleicht noch nicht kenne. So kann ich die Chorpartie in einem Klavierauszug oder einer Partitur lesen, um Probenaufwand etc. abzuschätzen. Unsere Bibliothek ist ein sehr wichtiger Ort, wo viele Ideen und auch viel Planung entsteht. Einfach aufgrund dessen, dass da der „Stoff“ liegt. Im musikpädagogischen Institut in Münster gehe ich auch schon mal in die Bibliothek, um zu recherchieren, was ich in den Unterricht einbinden kann – das liegt dann am nächsten.

Ich gehe grundsätzlich gerne in Bibliotheken, um auch einfach nur Stücke zu lesen oder kennenzulernen oder um zu stöbern – was Besseres gibt es gar nicht. Ich habe ja in an der Musikhochschule in Köln studiert – und das gefiel mir nicht so gut, weil es damals keine Freihandbibliothek war. Ich liebe es, wenn ich etwas Spezielles suche, auch mal drum herum zu gucken. Da habe ich schon ganz tolle Sachen entdeckt, die ich nicht so auf dem Schirm hatte – und auch nie auf die Idee gekommen wäre, mal so ein Buch durchzublättern. Das kann man nicht so gut machen, wenn man nicht selbst ans Regal gehen kann. Denn das Stöbern – das mache ich zum Beispiel auch in der Stadtbibliothek hier in Essen, da schaue ich dann, was die so Neues angeschafft haben.

DH: Ja, das kann ich verstehen. Ich glaube, auch in Köln freut man sich, dass die Bibliothek sich gerade im Prozess befindet, ihre Bestände in eine Freihandbibliothek zu überführen. Gibt es auch außerhalb der Bibliotheken, die du aufsuchst, Orte, an denen du Musikliteratur oder Noten suchst?

PJ: In jeder Stadt, in der ich zu Gast bin, gehe ich am liebsten in die Notengeschäfte, wenn es sich einrichten lässt. Als Chorleiter hat man immer so ein bisschen die Bredouille, dass die Verlage – das ist dann schon der gute Weg – Probepartituren zur Verfügung stellen, sodass man mal einen Blick in ein Stück werfen kann. Aber für die Chornoten gibt es dann oft eine Mindestbestellmenge von fünf oder zwanzig Exemplaren – das ist ja auch verständlich von Verlagsseite betrachtet, aber schwierig, wenn man sich die Sachen erst mal nur ansehen will, um einen Eindruck von einem Stück zu bekommen. Deshalb gehe ich dann auch gerne mal in Musikalienläden, um in Einzelausgaben reinzuschauen zu können oder sie dann auch für mich anzuschaffen. Über die Jahre habe ich mir auch quasi selbst eine kleine Notenbibliothek aufgebaut, damit ich, wenn ich ein Programm zusammenstelle, schauen kann, welche Stücke geeignet sind.

Gerne gehe ich auch in Antiquariate. Wenn ich im Urlaub in einer Stadt bin, wo ich noch nicht war, schaue ich: gibt es Antiquariate, gibt es Notenläden? Und wenn es sich einrichten lässt, gehe ich da immer rein. Und da habe ich auch schon interessante Sachen gefunden und bin immer überrascht, was ich noch nicht kenne.

DH: Gibt es ein besonderes Erlebnis oder besondere Erlebnisse, die du mit einer deiner Musikbibliotheken hattest?

PJ: Ja, es gab mal wirklich so einen ganz tollen Moment, das war 2017, als ich das Jubiläumsjahr des Philharmonischen Chores/1/ vorbereitet habe. Da haben wir uns auf den Weg gemacht, um unbekannte Werke von meinen Vorgängern, die auch komponiert haben, erstaufzunehmen. Und da hatten wir mehr oder weniger so einen Jackpot-Gewinn. In der Staatsbibliothek in Berlin gab es das einzige Exemplar eines Stücks, das ich unbedingt mit dem Chor machen wollte und das auch dem Philharmonischen Chor Essen gewidmet war. Das war ein kleiner Zyklus mit zwei Stücken von Max Fiedler, das von einem Musikverlag Ries und Erler veröffentlicht war. Und den gibt es tatsächlich heute noch in Berlin. Da habe ich dann angerufen und gefragt, ob sie dieses Werk noch im Sortiment haben – hatten sie leider nicht. Und dann habe ich erzählt, dass ich die Noten im Katalog der Staatsbibliothek gefunden habe. Der Mitarbeiter des Verlages hat vorgeschlagen, dass er mal eben rüber in die Staatsbibliothek gehe. Und dann wurde diese eine Ausgabe ausgeliehen und für uns nochmal neu aufgelegt. Das war eine tolle Geschichte.



Patrick Jaskolka im März 2024 in der Folkwang Bibliothek. Foto: Dina Heß

Und eine lustige Geschichte war mit unserem Chor-Notenwart vom Theater. Das ist bestimmt schon 10 Jahre her oder so – wir haben uns nach irgendeiner Vorstellung getroffen, um für den Chor noch Ligeti-Noten einzurichten. Manchmal arbeiten wir dann Hand in Hand. Als ich dann in unsere Bibliothek kam, wartete der Kollege schon mit Wein, Käse und einem Baguette. Dann haben wir, während wir für Ligetis *Grand Macabre* die Noten eingerichtet haben, eine kleine Vesper gehalten – ich glaube, es war sogar Gründonnerstag-Abend. Aber nicht dem Leiter der Bibliothek erzählen!

DH: Das ist wirklich eine besondere Anekdote – sicherlich etwas, was man nicht alle Tage in Musikbibliotheken erlebt. Worin liegt für dich die Zukunft von Musikbibliotheken – wohin sollte die Reise gehen?

PJ: Ich habe schon oft drüber nachgedacht: Für mich sind Bibliotheken so eine Art Schatzkammer. Ein Ort, an dem sehr wertvolle Dinge aufbewahrt werden. Ich glaube, das ist die Stärke der Musikbibliotheken. Bewahren, was wir schon haben und durch das ergänzen, was noch kommen wird.

DH: Gibt es eine (Musik-)Bibliothek, die du immer schon einmal besuchen wolltest, aber noch nicht die Gelegenheit hattest?

PJ: Ja, tatsächlich die Staatsbibliothek in Berlin, da würde ich gerne einmal hin – auch aufgrund dieser Geschichte von 2017. Ansonsten bin ich ja auch schon ein wenig rumgekommen.

DH: Irgendeine Favoritin?

PJ: Eigentlich nicht. Aber ich war schon mal in der großen Zentralbibliothek in New York. Das war sehr beeindruckend. Und die Trinity-Bibliothek in Dublin, die mich wegen der Architektur mit diesen Bögen sehr fasziniert hat. Wie man es von Postkarten oder aus Zeitschriften kennt. Als gebürtiger Essener muss ich auch mal betonen, dass wir uns mit der Bibliothek, in der wir uns befinden, sehr glücklich schätzen können. Ich liebe diese Bibliothek! Die ist wirklich toll gelungen. Sie fügt sich auch architektonisch in den historischen Komplex der Hochschule super ein. Und der Lesesaal ist schon wirklich besonders schön. Zumal kenne ich ja noch die alte Folkwang Bibliothek – die hatte auch Charme, aber es sind komplett zwei verschiedene Paar Schuhe.

DH: Das freut mich natürlich sehr, das zu hören und auch, dass du so ein passionierter Benutzer nicht nur von unserer schönen Folkwang Bibliothek, sondern von Musikbibliotheken allgemein bist! Vielen Dank für dieses spannende Gespräch!

Dina Heß führte das Interview mit Patrick Jaskolka am 19. März 2024 in der Bibliothek der Folkwang Universität der Künste in Essen.

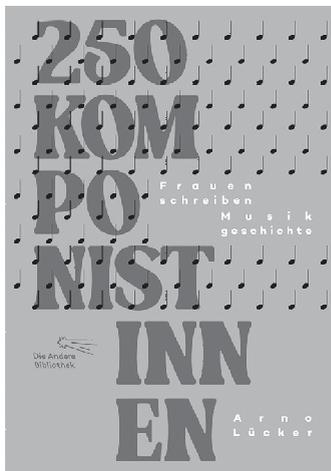
/1/ Philharmonischer Chor Essener Musikverein e. V.

Lücker, Arno

250 Komponistinnen.

Frauen schreiben

Musikgeschichte



Berlin: Aufbau Verlage 2023.

648 S. (Verlagsangabe) bzw.

629 S. (bibliothekarische Erfassung), Abb., 58,00 EUR (D).

ISBN 978-3-8477-0023-4

250 Komponistinnen ist das Ergebnis einer Artikelserie des Autors zwischen 2019 und 2023 für das VAN Magazin. Nun liegen die überarbeiteten und erweiterten Beiträge in Buchform in der Reihe Die Andere Bibliothek der Aufbau-Verlage vor.

Arno Lücker studierte Musikwissenschaft und Philosophie. Er ist als Musikwissenschaftler, Musikkritiker, Pianist und Komponist tätig. Ausgangspunkt für dieses ambitionierte Projekt war Lückers Beobachtung, dass derzeit zwar mehr junge Komponistinnen ausgebildet werden an deutschen Musikhochschulen als je zuvor, in den Konzertsälen jedoch nach wie vor die Programmgestaltung spürbar männlich dominiert ist. Dieser Tatsache wollte er sich als Musikwissenschaftler widmen und quer durch viele Jahrhunderte der Musikgeschichte bislang überwiegend unbekanntes Komponistinnen ins Rampenlicht der öffentlichen Wahrnehmung bringen. Dass Lückers Artikelserie nun als Buch erschienen ist, dürfte maßgeblich und nachhaltig dazu beitragen.

Auf 581 Seiten verteilt sind die zusammengestellten 250 Biografien (dazu kommen noch ein Anmerkungs- und ein Register). Dass dabei nicht viel Raum für die einzelne Künstlerinnenpersönlichkeit bleibt, liegt nahe. Lücker geht es auch vielmehr darum, ein großes Spektrum abzubilden und viele dieser Frauen überhaupt erstmalig aus dem Dunkel der Musikgeschichtsschreibung ins Licht zu holen. Sicherlich wird es zu vielen dieser Persönlichkeiten auch noch einen erheblichen Forschungsbedarf geben, um tiefer schürfende Informationen zu erhalten. Trotz der damit verbundenen zwangsläufigen Oberflächlichkeit muss Lückers Werk als Pionierarbeit verstanden werden, das gerade auch für Konzertdramaturg*innen eine Handreichung darstellen kann – auf der Suche nach Werken von Komponistinnen.

So bietet der Band nicht nur Kurzbiografien der ausgewählten 250 Komponistinnen, sondern ergänzt weiterführend durch eine umfangreiche Linksammlung im Anhang die Quellen der Forschungsergebnisse. Auf der Internetseite des VAN-Magazins ist darüber hinaus eine Sammlung mit Hörbeispielen zu den Beiträgen zu finden. In einem Interview auf der Verlagsseite ist zu erfahren, dass aus Lückers Sicht aktuell die größte Herausforderung darin besteht, künftig qualitativ hochwertige Aufnahmen dieser Werke zu produzieren und den Werken auch Eingang in Konzertprogramme zu gewähren, um sie erlebbar zu machen. Dass das Buch erheblich dazu beitragen möge, kann dem Autor nur gewünscht werden.

Im Duktus populärwissenschaftlich, richtet sich Lücker eindeutig nicht nur an ein musikwissenschaftlich versiertes Publikum, sondern ganz klar auch an interessierte Laien, die ihr musikhistorisches Wissen erweitern wollen. Dies ist die Stärke des vorliegenden Bandes: Er bietet einen schnellen Einstieg in eine große Vielfalt von Künstlerinnenpersönlichkeiten, ohne durch zu viel wissenschaftliches Beiwerk und Hintergrundwissen abzuschrecken. Grafisch ansprechend auf-

bereitet werden die Texte durch Porträts einiger Musikerinnen von Chiara Jacobs. Sämtliche 250 Komponistinnenporträts zu betrachten, würde den Rahmen dieser Rezension sprengen. Einige wenige sollen stellvertretend herausgegriffen werden:

Neben bekannteren Namen wie Alma Mahler-Werfel, Lili Boulanger oder Annette von Droste-Hülshoff sind es vor allem die zahlreichen noch weitgehend unbekannteren Komponistinnen, die die Forschungsergebnisse Lückers zu einer immensen Horizonterweiterung werden lassen. So erzählt der Autor über Kassia (ca. 810–ca. 865, Byzanz), die vermutlich „früheste Komponistin des Abendlandes“: Sie ist neben Hildegard von Bingen die erste namentlich bekannte Komponistin und wurde – für ihre Zeit äußerst ungewöhnlich – in Philosophie und Theologie ausgebildet. Kassia widmete sich als Musikerin vor allem dem Komponieren geistlicher Hymnen. Die Engländerin Mary Wurm (1860–1938) war Schülerin von Clara Schumann, Engelbert Humperdinck und Carl Reinecke und wurde vor allem als Improvisationspianistin bekannt. Sie schrieb außerdem ein – leider unveröffentlichtes – Komponistinnen-Lexikon. Elsa Calcagno, 1910 in Buenos Aires geboren, studierte Komposition am dortigen Konservatorium. Wenig ist über ihr Leben überliefert. Zu ihren Werken zählen eine Oper, eine Sinfonie sowie ein Klavier- und ein Cellokonzert.

Ein roter Faden durch die meisten der 250 Biografien dürfte sein, dass sie fast alle auch ein Licht auf die weltweite Geschichte der Emanzipation der Frau werfen. Die Tatsache, dass viele der Künstlerinnen bislang überwiegend unbekannt oder im Laufe der Jahrhunderte in Vergessenheit geraten sind, bestätigt dies. Dass auch in unseren Tagen viele Frauen in ihren Herkunftsländern nur als Interpretinnen oder gar nicht öffentlich auftreten dürfen, zeigt, dass diese Entwicklung keineswegs als abgeschlossen betrachtet werden kann. Umso wichtiger das vorliegende Buch.

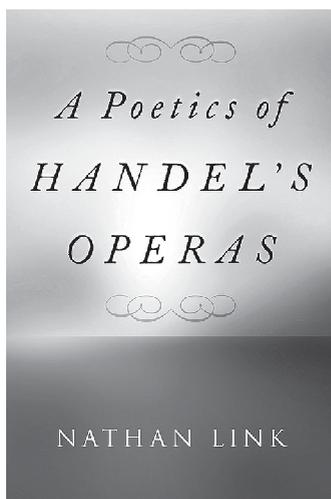
Heiderose Gerberding ist u. a. Kultur- und Medienmanagerin sowie Kirchenmusikerin für Populärmusik. Sie ist als Lektorin für Musik an der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam tätig.

Nathan Link

A Poetics of Handel's Operas

Nathan Link, der Autor des vorliegenden Bandes *A poetics of Handel's Operas*, ist nicht nur NEH (National Endowment for the Humanities)-Professor für Musik am Centre College in Danville, Kentucky, sondern auch Vize-Präsident der American Handel Society. Seine Begeisterung für Georg Friedrich Händels Opern und sein umfangreiches Wissen über deren wissenschaftlichen Diskurs bilden ein wichtiges Fundament für die Publikation.

Warum sich die Opern für die Beschäftigung mit den Werken des Barock-Komponisten besonders eignen und diese Beschäftigung gleichzeitig auch erforderlich machen, vermittelt der Autor in der Einleitung seines Bandes. Georg Friedrich Händels Opern zäh-



New York: Oxford University Press 2023. 388 S., Notenbeispiele, S/W-Abb., 71,00 GBP (Europavertriebspreis, ca. 84,00 EUR)
ISBN 978-0-197651-34-6

len heute zu den am häufigsten aufgeführten Bühnenwerken des Barocks. Doch aufgrund der zeitlichen Distanz ist es erforderlich, sich mit der zeitgenössischen Aufführungspraxis vertraut zu machen, um den Werken gerecht werden zu können. Nach dem Tod des Komponisten geriet sein umfangreiches Schaffen 200 Jahre lang nahezu in Vergessenheit und damit auch die Kenntnis über dessen Aufführungspraxis. Erst Mitte der 1950er Jahre begann die wissenschaftliche Aufarbeitung auch außerhalb Deutschlands, und das Interesse an historischer Aufführungspraxis erwachte. Ein wichtiges Fundament für die heutige Beschäftigung mit Händels Musik ist die Überlieferung und wissenschaftliche Aufarbeitung von Händels Œuvre in einer Kritischen Gesamtausgabe (Hallische Händel-Ausgabe).

In *A poetics of Handel's Operas* möchte Link zeigen, mit welchen Mitteln Geschichten in den Opern Händels erzählt werden. Der Autor möchte mit seiner Publikation dazu einladen, die vorgestellten Methoden selbst anzuwenden und ist davon überzeugt, dass sich diese nicht nur auf Händels Opern oder auf die Opera seria anwenden lassen, sondern auch auf Opern anderer Epochen.

Nathan Link ist der Ansicht, dass Händels Opern sowohl dramatische als auch narrative Erzähltechniken verwenden, um die Handlung zu vermitteln. Wie diese unterschiedlichen Stimmen für sich und im Diskurs wirken, untersucht er in insgesamt fünf Kapiteln. Dabei finden Methoden aus Erzähl-, Dramen und Filmtheorie Anwendung, um die repräsentierenden und darstellenden Techniken in den Werken sichtbar zu machen. Links Hoffnung besteht darin, nicht nur Händels Opern, sondern Oper allgemein mehr in den Dialog mit anderen darstellenden Künsten zu bringen.

Im ersten Kapitel widmet er sich dem Gesang („Song“). Anders als bei anderen mimetischen Erzählformen wie bspw. dem Sprechtheater gibt es in Opern eine Diskrepanz in der Ausdrucksweise. Die Sänger auf der Bühne drücken sich singend aus, wohingegen die Figuren, die sie darstellen, nicht singend kommunizieren. Die fiktiven Figuren nehmen also das eigene Singen und auch den Gesang der anderen Figuren nicht wahr. Link betont zu Beginn des Kapitels diese Diskrepanz, da er im weiteren Verlauf auf Szenen eingeht, in denen fiktive Figuren tatsächlich singen. Dabei unterscheidet er zwischen den Begriffen „noumenal song“ und „phenomenal song“. „Noumenal song“ ist nur für das Publikum im Opernhaus wahrnehmbar, „phenomenal song“ ist sowohl für die Zuschauer als auch die Figuren in der Handlung hörbar. Anhand von Beispielen unterschiedlicher Händel-Opern demonstriert Link die jeweilige Funktion und Wirkung von „phenomenal song“. Diese treten insbesondere in Hirten- und Wahnsinnszenen auf, oder wenn eine Person verführt oder verzaubert werden soll. In all den angeführten Beispielen spielen „phenomenal arias“ eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der Handlung.

Der Aspekt „Zeit“ rückt im zweiten Kapitel in den Vordergrund. Während in der Dramentheorie davon ausgegangen wird, dass in dramatischen Szenen die Zeit sowohl in der Handlung als auch auf der Bühne im selben Tempo voranschreitet, verhält es sich in Opern oft anders. Auf den ersten Blick fällt die Inkongruenz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit auf. In der Regel verstreicht im Opernhaus mehr Zeit, während eine Arie oder ein Duett dargeboten wird, als in der Geschichte selbst. Es erweckt den Anschein, als stünde die Zeit still, da die Handlung nicht voranschreitet. Link wählt zwei eingängige Beispiele. In Giuseppe Verdis Oper *Il Trovatore* erhält Manrico die Nachricht, dass seine Mutter auf einem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Eine Situation, in der jede Sekunde zählt. Doch anstatt sich direkt auf den Weg zu begeben, singt Manrico erst noch seine Cabaletta „*Di quella pira*“. Während diese in den meisten Aufnahmen etwa drei Minuten dauert, ist zu vermuten, dass Manrico nicht so viel Zeit verstreichen lassen würde, um seine Mutter zu retten.

Als weiteres Beispiel dient das Duett von Cornelia und Sesto (*Giulio Cesare*, 1. Akt, Nr. 16). Während sich Mutter und Sohn voneinander verabschieden, verstreichen im Opernhaus etwa acht Minuten. Es ist kaum vorstellbar, dass die Wachen, die die beiden abführen sollen, die ganze Zeit über geduldig ausharren. In Rezitativen hingegen scheint das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit mehr oder weniger kongruent zu sein.

Link vermittelt sein Verständnis von „clock-time“ (Erzählzeit) und „in-story time“ (erzählte Zeit), in dem er Gérard Genettes Erzähltheorie aufgreift. An zahlreichen Beispielen demonstriert er, wie mannigfaltig die Zeitstrukturen in Opernhandlungen sind und woran sich erkennen lässt, dass Zeit vergeht, auch wenn die Handlung nicht merklich vorangetrieben wird.

Welche Erzähler-Rolle das Orchester einnimmt, wird im dritten Kapitel behandelt. Während die Worte, die ein Sänger auf der Bühne äußert, den Worten der fiktiven Figur in der Handlung entsprechen, gibt es für das Orchester keine Entsprechung in der fiktiven Welt. Eine Ausnahme stellt es dar, wenn auch in der Erzählung auf Instrumenten gespielt wird, wie etwa während der Parnass-Szene in *Giulio Cesare* (2. Akt, Szene 2), in der die verkleidete Cleopatra, von Bühnenmusik begleitet, Cesare mit „*V'adoro pupille*“ verzaubert.

In diesem Kapitel geht Link der Frage nach, welchen Beitrag die vielfältigen musikalischen Äußerungen des Orchesters zur Erzählung der Handlung beitragen. Am offenkundigsten sind die Imitationen von Naturgeräuschen wie etwa der Gesang von Vögeln oder das Rauschen des Windes. Auch die Verwendung einzelner Instrumente für bestimmte Anlässe ist eine gängige Praxis. Link zeigt jedoch auch anhand der Verwendung wenig offenkundiger musikalischer Mittel, was für eine wichtige narrative Rolle das Orchester in den Opern Händels einnimmt.

Im vorletzten Kapitel widmet sich der Autor den Figuren („Character“) in Händels Opern. In zeitgenössischen Berichten des 18. Jahrhunderts fällt auf, dass selten die Namen der Rollen genannt werden, sondern in erster Linie die Namen der Sänger. Dass die Darsteller bzw. Sänger von den Figuren zu unterscheiden sind, die sie auf der Bühne verkörpern, wurde schon damals mittels Besetzungszetteln hervorgehoben. Link erläutert auf den ersten Seiten des Kapitels den wissenschaftlichen Diskurs bezüglich fiktiver Charaktere im Allgemeinen. Aus welchen vielschichtigen Elementen sich Händels Figuren zusammensetzen, wird ausführlich beschrieben und mithilfe einfacher Schaubilder dargestellt.

Abschließend richtet Nathan Link im letzten Kapitel den Blick auf die Erzähl-Instanzen und deren Interaktion während einer Aufführung. Neben den sichtbaren darstellenden Erzählern (Sänger, Orchester) gibt es auch die unsichtbaren auktorialen Erzähler (Komponisten, Librettisten). Die im Verlauf der Kapitel gewonnenen Erkenntnisse fließen in Links Analyse der Nachtigall-Arien zusammen. Dabei gelangt er zu der Erkenntnis, dass eine Vielzahl der zuvor besprochenen Aspekte in Cleopatras Arie „*V'adoro pupille*“ angewendet werden. Es wird deutlich, wie sehr die unterschiedlichen Erzählinstanzen miteinander verschmolzen sind.

Meines Erachtens ist Nathan Links Band ein wertvoller Beitrag, der auf zahlreiche vermeintliche Kleinigkeiten aufmerksam macht, dazu einlädt, neue Facetten zu erkennen und dadurch zu einem tieferen Verständnis eines Werks beitragen kann. Das Buch soll sich nach Angabe des Autors nicht ausschließlich an Theaterschaffende und Musikwissenschaftler richten, sondern auch an „normale“ Opernbesucher.

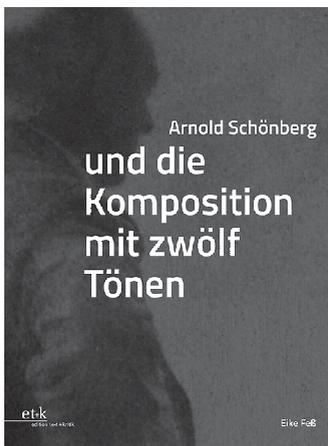
Auch wenn Link versucht, in *A Poetics of Handel's Operas* nicht allzu sehr in die wissenschaftlichen Tiefen einzutauchen, ist es äußerst hilfreich, wenn der Leser Grundkenntnisse in der Musik- und Literaturwissenschaft mitbringt. Es ist positiv hervorzuheben, dass sich der Autor auf eine kleine Auswahl an Opern beschränkt für seine Darstellungen. Oftmals sind die Handlungen in Händels Opern sehr verworren, und die Beispiele lassen sich besser nachvollziehen, wenn der Leser mit der Handlung vertraut ist. Schaubilder stellen die komplizierten Inhalte verständlich und übersichtlich dar. An ausgewählten Notenbeispielen veranschaulicht Link bestimmte musikalische Aspekte. Im Text finden sich Hinweise zu dazugehörigen Tonbeispielen, die auf einer eigens für den Band eingerichteten Homepage zu finden sind. Auch dies erleichtert den Zugang zu den teils komplexen Darstellungen.

Die zahlreichen, teils sehr ausführlichen Fußnoten verleihen der Publikation einen hauptsächlich wissenschaftlichen Charakter. Sie

sind jedoch äußerst hilfreich für diejenigen, die sich intensiver mit einem oder mehreren Aspekten auseinandersetzen möchten. Positiv hervorzuheben ist auch das Glossar am Ende des Bandes, das die meisten Fachbegriffe aufgreift und verständlich erklärt. Nathan Links Publikation sollte in keiner Universitätsbibliothek fehlen, insbesondere aufgrund ihres interdisziplinären Ansatzes. Dramaturgen, Regisseure, Sänger, Dirigenten und Orchestermusiker können ebenfalls in höchstem Maße profitieren und die gewonnenen Erkenntnisse in ihre Arbeit einfließen lassen.

Melissa Williams studierte Musikwissenschaft und Skandinavistik. Sie arbeitet als Beleuchtungsinspizientin und in der Notenbibliothek an der Oper Frankfurt.

Eike Feß Arnold Schönberg und die Komposition mit zwölf Tönen



München: edition Text + Kritik
2023. 224 S., farbige Abb.,
27,00 EUR.
ISBN 978-3-96707-862-6

1923 fand die Entwicklung von Schönbergs Methode der Komposition mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen, kurz: Zwölftonmethode, einen ersten Abschluss, mithin jene Art zu komponieren, die bald für viele Komponisten seit den 1920er- und 1930er-Jahren verbindlich wurde. Schönberg versprach sich von dieser Methode nichts Geringeres als die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre und für sich persönlich, wie er Joseph Matthias Hauer im Dezember 1923 mitteilte, die Möglichkeit „so bedenkenlos und phantastisch zu komponieren, wie man es nur in der Jugend tut“ und „trotzdem unter einer präzis benennbaren ästhetischen Kontrolle“ zu stehen, weil man „fast für alles Regeln angeben“ könne. Aus dem Freiheitsapostel, der noch 1908 sich als „Dröhnen der heiligen Stimme“ und getragen allein vom Formgefühl gesehen hatte, war ein Komponist geworden, der die kompositorischen Entscheidungen jetzt Regeln und fester Kontrolle unterwerfen wollte.

Dass es ganz so einfach doch nicht ist, lässt sich dem Buch von Eike Feß entnehmen, das aus Anlass des einhundertsten Jahrestags des Abschlusses der ersten Zwölftonwerke (*Serenade* op. 24, Klaviersuite op. 25) erschienen ist. Feß ist Archivar am Wiener Arnold Schönberg Center und durch eine Reihe von Publikationen zu Schönberg hervorgetreten, sitzt damit an der Quelle, was er für das Buch in buchstäblich schönster Weise nutzt: Das Buch ist eine Augenweide, durchgängig mit hervorragend lesbaren Abbildungen von Manuskripten und weiteren Quellen versehen, die mit erläuternden Texten angereichert sind. Es gliedert sich im Wesentlichen in vier Hauptkapitel: einen knappen Leitfaden, in dem Grundzüge der Zwölftonmethode dargelegt und anhand kurzer Beispiele veranschaulicht werden, eine Darstellung der Geschichte der verwickelten Genese der Methode bis 1923, ein Glossar, in dem die wichtigsten Begriffe und Verfahren erläutert werden, schließlich (im Anschluss

an die Wiedergabe von Schönbergs 1934 gehaltenen Vortrag zur Zwölftonkomposition in einer deutschsprachigen Fassung) als Kern des Ganzen eine Zusammenschau in 50 Objekten wesentlicher Stationen im Schaffen Schönbergs mit klug ausgewählten Faksimiles und knappen erläuternden Texten. Das Buch ist mithin gleichsam Lesebuch und eine Art Ausstellungskatalog zugleich.

Schon diese durchaus heterogen angelegten Kapitel machen deutlich, dass sich Feß dem Gegenstand aus unterschiedlicher Perspektive nähern und weder einen Kompositions- oder Analysekurs noch eine allein aufs Technische abhebende Einführung geben möchte. In der Einleitung benennt Feß als Ziel, zum einen eine Einführung bieten zu wollen, die, weil im deutschsprachigen Raum weitgehend fehlend, „auch Laien einen Zugang zu Schönbergs kompositorischem Denken erlaubt“ (S. 10), zum anderen dem Klischee entgegenzutreten zu wollen, die Methode sei geprägt von einem „mathematisch-verkopften, inflexiblen und abstrakten“ Charakter (S. 9). Als Motto ist dem Leitfaden-Kapitel denn auch Schönbergs späte aus dem Jahr 1949 stammende Aussage gegenüber Nicolas Slonimsky vorangestellt: „Als Komponist muss ich vielmehr an Inspiration glauben als an Mechanik“ (S. 12).

Die Geschichte der Entstehung wirft einige Schlaglichter auf Schönbergs kompositorische Entwicklung, die erst den chromatischen Tonraum bei noch fortgesetztem Grundtonbezug erschloss, dann diesen Grundtonbezug im Zuge einer radikalen Ausdrucksästhetik fallenließ, um in einer Phase der „Konsolidierung“ zu systematischen Verfahren der Tonhöhenordnung zu gelangen, die sich hauptsächlich an motivisch-thematischen Prozessen orientierten, allmählich aber zu abstrakteren Ordnungen unterhalb der musikalischen Oberfläche vordrang. All dies wird mit Notenbeispielen, die mit farbigen Einzeichnungen versehen sind, immer verständlich und gut nachvollziehbar dargelegt, zugleich in den Kontext von Schönbergs ästhetischen Überlegungen einer großdimensionierten Weltanschauungsmusik eingebettet, für die ein Rückhalt in einer übergeordneten Struktur unabdingbar schien. Dass Schönberg nach 1918 vom utopischen Denken erst einmal Abstand nahm und sich kleinen Instrumentalformen zuwandte, dabei aber die eigentlich einer ganz anderen Musik zugehörigen Überlegungen zu einer systematischen Tonhöhenordnung gleichsam hinüberrettete, das bleibt vielleicht weiterhin eines der ungelösten Rätsel der Zwölftonmethode (es sei denn, man argumentiert psychologisch, dass Schönberg die Mühen immerhin fast eines Jahrzehnts nicht vergebens unternommen haben wollte). Jedenfalls zeigt Feß anschaulich, wie sich die Prinzipien der Zwölftonmethode ab 1920 allmählich in kleinformatigen Stücken gleichsam kristallisierten und verfestigten. Mit dem Bläserquintett

op. 26, dem ersten Werk wieder in Sonatenform, endet dieses instruktive Kapitel. Das anschließende Glossar fasst dann – in alphabetischer Folge – wesentliche Grundbegriffe wie Hexachord, Matrix, Komplementarität oder Invarianz in kurzen Definitionen übersichtlich zusammen, immer erneut mit farbig bezeichneten Notenbeispielen versehen, die das Ganze anschaulich machen. Hier werden vor allem einige spätere Werke, wie etwa das IV. Streichquartett oder die (unvollendete) Oper *Moses und Aron* zur Illustration herangezogen. Das letzte Kapitel, „Zwölftonmethode in 50 Objekten“ überschrieben, ist gewissermaßen ein chronologisch-systematischer Durchgang anhand von Partiturausschnitten, Skizzen, Reihentabellen, Erstniederschriften und Briefen, der uns an den vielfältigen Kontexten der Methode, ihrer Entstehung und Anwendung teilhaben lässt. Das Kapitel beginnt mit einer annotierten Ausgabe von Bachs h-Moll-Fuge aus dem 1. Band des *Wohltemperierten Klaviers* und reicht bis zu den letzten 1950 und 1951 noch begonnenen Werken. Vielleicht ein wenig zu kurz kommt dabei die Frage, nach welchen Kriterien bestimmte kompositorische Entscheidungen für eine bestimmte Reihenform, für eine bestimmte Auswahl und Kombination getroffen wurden.

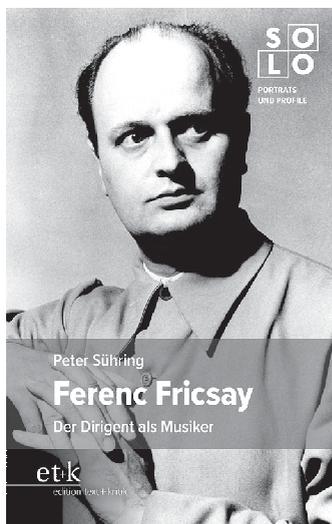
Wie ein roter Faden zieht sich durch das Buch die Frage nach dem spezifisch Deutschen der Zwölftonmethode. Diese Frage ist bis in die Gegenwart immer wieder kontrovers diskutiert worden und lässt sich wohl auch nicht abschließend klären. Ob bzw. in welchem Umfang Schönberg in Kategorien einer deutschen Vorrangstellung in der Musik dachte, ob dieses Denken sich veränderte und welchen Einfluss dasselbe auf die konkrete Ausformung und Anwendung der Methode hatte, darüber lässt sich vermutlich trefflich und unendlich streiten. Feß nimmt hier gleichsam eine beschwichtigende Position ein, die sich auf einen Bericht von Schönbergs Schwiegersohn Felix Greissle berufen kann. Hier ist zwar von einem Einfluss der Zwölftonmethode auf die Musik der nächsten 100 Jahre (S. 46), nicht aber von einer daraus ableitbaren Hegemonie der *deutschen* Musik die Rede. Das letzte Wort in dieser Sache dürfte damit aber noch nicht gesprochen sein.

Insgesamt bietet Feß eine kompakte, sehr klar und angenehm lesbare und nicht zuletzt optisch höchst ansprechende Einführung in das musikalische Denken, das die Zwölftonmethode hervorgebracht hat. Das Buch ist keine Anleitung, die zur Komposition oder umfassenden Analyse befähigt, aber es vermittelt wesentliche Einsichten in die (ästhetischen, musiktheoretischen, kompositorischen) Kontexte, von denen die Methode getragen wurde. Dass, wie es der Titel bereits anzeigt, die Betrachtung ganz auf Schönberg zentriert bleibt, nicht die Schüler und Zeitgenossen, auch nicht die Nachkriegsent-

wicklung hin zur seriellen Musik in den Blick nimmt, gerät dem Buch zum Vorteil. Mit der Konzentration auf das Œuvre eines der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts setzt das Buch Maßstäbe, ohne abgehobene Spezialliteratur zu sein. Der Kosmos einer großen Komponistenpersönlichkeit wird auf diese Weise bildmächtig und vorbildlich erschlossen.

Ullrich Scheideler unterrichtet Musiktheorie in den musikwissenschaftlichen Studiengängen an der Humboldt-Universität zu Berlin. Daneben hat er mehrere kritische Editionen von Werken des 18. bis 20. Jahrhunderts vorgelegt.

Peter Sühning Ferenc Fricsay. Der Dirigent als Musiker



München: edition text + kritik
2023 (SOLO. Porträts und Profile). 200 S., kartoniert, s/w Abb.,
26,00 EUR.
ISBN 978-3-96707-815-2

Peter Sühning, 1946 im Westteil Berlins geboren, ist Buchhändler, Literatur- und Musikwissenschaftler. Aus seiner Feder erschienen unter anderem Publikationen über Mozart, Mendelssohn, Schumann, aber auch Hölderlin, Heine oder Rousseau. Die von ihm vorliegende Publikation ist eine Darstellung und Rezeption des musikalischen Lebenswerks des Dirigenten Ferenc Fricsay. Fricsay (1914–1963) war ein ungarisch-österreichischer Dirigent, der sein ganzes Leben der praktischen Musikausübung widmete. So studierte er bei namhaften Größen wie Bartók und Kodály, erlangte seinen „Durchbruch“ bei den Salzburger Festspielen und übernahm die musikalische Leitung des RIAS-Symphonie-Orchesters.

Formal gliedert sich die vorliegende Monografie in folgende Abschnitte: Auf eine Einleitung, in welcher Sühning seinen persönlichen Bezug zu Fricsay darlegt, folgt eine Zeittafel, wo Kernereignisse in chronologischer Reihenfolge skizziert werden. In den weiteren zehn Kapiteln beleuchtet der Autor Fricsays Lebensetappen. Ein Personenregister und die obligatorischen Literatur- und Bildnachweise sind ans Ende gestellt. Grundlage für Sühnings Abhandlung über Fricsay bilden dessen Nachlass im Archiv der Akademie der Künste in Berlin sowie unveröffentlichte Interviews und die private Plattensammlung des Autors. Dass Peter Sühning den Dirigenten in jungen Jahren in persona konzertierend erlebte, prägte sicherlich auch sein privates Interesse an der Herausgabe des vorliegenden Textes. Wie schon in der Einleitung erläutert wird, bildet diese Monografie nicht – wie man es vielleicht auf den ersten Blick erwarten würde – chronologisch den Lebenslauf des Protagonisten ab, sondern rückt dessen musikalische Errungenschaften in den Vordergrund, während die Privatperson Ferenc Fricsay weitgehend im Hintergrund bleibt.

Der Autor gibt Fricsays musikalisches Leben in zehn Kapiteln wieder. Während die ersten drei hauptsächlich den primären Wirkungsstätten seiner ersten Engagements von Jugend an gewidmet

werden, sollen die Abschnitte vier und fünf vorrangig seinen Umgang mit verschiedenen musikalischen Genres beschreiben. Fricsays dirigentische Arbeit beinhaltet Konzerte, szenische Aufführungen und Rundfunkaufnahmen, welche grundlegend unterschiedliche und bisweilen gegensätzliche Vorbereitung und Durchführung verlangten. Sühning skizziert hier nicht nur, welche Orchester, Solistinnen und Solisten an den Aufführungen und Aufnahmen beteiligt waren, er geht detailliert auf die ausgewählten Stücke und deren Interpretationen ein. Kapitel sechs und sieben bilden Fricsays zahlreiche Reisen ab. Die Spielstätten und Orchester, bei welchen er wiederholt als Gastdirigent auftrat, werden getrennt von denen besprochen, mit welchen die Zusammenarbeit einmalig erfolgte.

Seiner Krankheit ist das achte Kapitel gewidmet: Fricsay litt an Ulcus. Bei ihm traten im Besonderen Geschwüre im Magenbereich auf, denen er trotz vielfältiger Operationen erlag. Sühning reflektiert in den letzten beiden Abschnitten der Monografie Fricsays musikalische Auseinandersetzung mit Musik der Moderne und seiner Zeitgenossen sowie die Arbeit mit Werken Wolfgang Amadeus Mozarts, gestützt auf Zitate des Protagonisten und seiner Zeitgenossen.

Lesende, die bei einem biografischen Werk eine am Zeitstrahl des Lebens orientierte Geradlinigkeit erwarten, mag dessen Wiedergabe angesichts der andersartigen Gliederung zunächst irritieren. Sei dies nun durch den Autor intendiert oder nicht, spiegelt sich hier gleichwohl Fricsays Lebensweise wider. Die frequenten Wechsel von Wohnort und Anstellung und das viele Reisen lassen ihn wie einen Getriebenen wirken, von ihm scheint außer den vielen Produktionen wenig übrig zu bleiben. Dass eine detaillierte Beschreibung seines Privatlebens ausbleibt, steigert diesen Eindruck von Rastlosigkeit. Der Autor schafft mit seinen langen, manchmal etwas verschachtelten Sätzen eine freundliche Grundatmosphäre. Die dargestellten Sachverhalte sind leicht verständlich, solange die gängigen musikalischen Fachtermini bekannt sind. Der Verzicht auf ein Glossar erweist sich insofern als opportun, als sich dieses Buch vorrangig an Interessierte aus der Musikwissenschaft, Kulturgeschichte oder Redaktionen von Rundfunkanstalten richten dürfte.

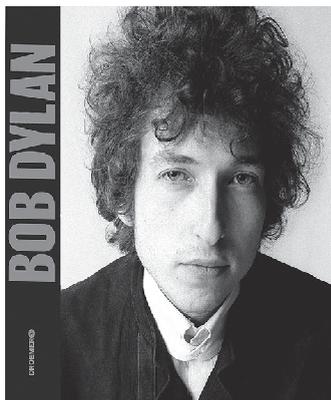
Bei Formulierungen wie „leidige[s] Chor-Vibrato“ musste ich schmunzeln, als ich mir dies vorzustellen versuchte. Die wiederkehrende Verwendung von „Lieblingsattributen“ – „kongenial“ fällt hier besonders auf – ist im Kontext emphatischer Schilderungen zu verzeihen. Das Titelblatt wird von einem Schwarzweiß-Porträt Fricsays dominiert, en face, aber ohne direkten Blickkontakt. Der Einband ist von einer türkisen Banderole umschlossen, die auf der Vorderseite Titel, Autor und Untertitel und auf der Rückseite den Klappentext enthält.

Die Wahl des Untertitels „Der Dirigent als Musiker“ scheint tautologisch, könnte bestenfalls als Versuch eines Hinweises zu verstehen sein, dass die Privatperson in dieser Publikation keinerlei Rolle spielen wird. An drei Stellen sind Abbildungen aus dem Satzspiegel gerutscht. Das Lebenswerk Ferenc Fricsays ist kurzweilig beschrieben und weckt Interesse, einen tieferen Einblick in das musikalische Gesamtwerk im Umfang von 86 CDs zu wagen. Im Vergleich zum beispielsweise omnipräsenten Œuvre Herbert von Karajans mit dem Äquivalent von 33 CDs findet Fricsay nicht annähernd angemessene Anerkennung. Das Buch hat das Potenzial, hier eine Wende einzuleiten, neugierig zu machen und zu begeistern.

Clara Lilli Schorcht ist Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Bob Dylan – Mixing up the Medicine

Hrsg. von Mark Davidson und Parker Fishel



München: Droemer HC 2023,
608 S., 2488 g, geb., 98,00 EUR.
ISBN 978-3-426-27915-1

Zum „Buch des Jahres“ erklärte es das britische Magazin *Uncut*./1/ „Für die amerikanische Erzählung genau so essenziell wie sein Gegenstand selbst“, hängt sich der *Guardian* sehr weit aus dem Fenster./2/ Aber den Vogel schoss die hiesige Journalistik ab: „Nun veröffentlicht das Dylan-Archiv in Oklahoma die erste belastbare Biografie, erklärt den Künstler – und enträtselt den Menschen“/3/, posaunte die Welt im Anriss ihres Artikels zur Veröffentlichung von *Bob Dylan – Mixing up the Medicine* Ende Oktober vergangenen Jahres in gewohnter Giga-Lobhudelei in Sachen Popkultur, wie sie hierzulande üblich ist, in die Szene – bevor Max Dax aus dem Schwärmen dann gar nicht mehr herauskam.

Ein wenig vorauseilend offenbar, wie sich ein halbes Jahr später nun feststellen lässt, nachdem sich die anfängliche Rundum-Begeisterung gelegt hat und man konstatieren darf, dass das anfängliche Aufsehen um das Buch nicht sehr lange angehalten hat. Dass die Veröffentlichung belastbarer sei als frühere zum Thema – davon kann auch angesichts der deutlich reicheren Quellenlage keine Rede sein; davon, dass sie Dylan enträtseln, gar seinen Code entschlüsseln würde, schon gar nicht. Was nicht heißen soll, das Buch habe nicht seine Qualitäten! Die hat es durchaus; sehr große sogar – aber es hat auch Schwächen, und die darf man mit Fug und Recht als nicht minder gewichtig empfinden.

Wo kommt der Funke her, der in Dylan immer wieder zündet? Lässt sich – von der folk-typischen Übernahme und Bearbeitung der Werke anderer abgesehen – eine Arbeits-Methode erkennen? Hat die künstlerische Persona Bob Dylan die Person Robert Zimmermann zu einem glücklichen Menschen gemacht? Bei der Beantwortung von Fragen wie diesen bringt *Bob Dylan – Mixing up the Medicine* keinen Millimeter weiter als jede andere Veröffentlichungen zuvor.

Die Fakten zum Produkt in aller Kürze: Bei dem Buch handelt es sich um die erste große Veröffentlichung des Bob Dylan Centers in Tulsa, Oklahoma, welches sich zur Aufgabe gemacht hat, Dylans Privatarchiv, das er 2016 für geschätzte 15 bis 20 Millionen US-~~\$/4/~~ an die George Kaiser Family Foundation und die private University of Tulsa verkauft hat, zu verwalten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Herausgegeben von Mark Davidson, Kurator des Bob Dylan Centers, und Parker Fishel, Archivar, Forscher und Ko-Kurator der Eröffnungsausstellungen am Center, versammelt es auf 608 Seiten über 1.100 Abbildungen, Auftrags-Essays von 29 ausgewählten Autorinnen und Autoren sowie einen weitgehend chronologischen Abriss der Karriere Bob Dylans. Die drei Komponenten des Bands – Abbildungen, Essays, Biografie – bestreiten die Veröffentlichung vom Umfang her zu etwa gleichen Teilen, erhalten dabei aber deutlich ungleiches Gewicht.

Zusammen und in Form gehalten wird *Bob Dylan – Mixing up the Medicine* von den Unmengen von Kurz- und Kürzestkapiteln zu Themen der Person wie des Künstlers Bob Dylan und seiner Karriere, die sich, wenn auch bruchstückhaft, so doch insgesamt chronologisch durch das gesamte Buch ziehen. Mit den dazugehörigen Abbildungen ergeben sie ein Mosaik der Biografie ihres Gegenstands, das in seinem Abwechslungsreichtum, seiner Vielfarbigkeit und Vielschichtigkeit tatsächlich bisher einzigartig sein dürfte – von der Schulzeit in Hibbing bis zur noch immer laufenden Rough-and-Rowdy-Ways-Welttournee. Aber so riesig die Informationsfülle ist – so einseitig positiv, also unstimmig und unrund, die Darstellung; und so gering angesichts der „zig Millionen Bücher über mich“ (Dylan/5/; ein Zitat, das auch dem „Bob-Dylan-Mixing-up-the-Medicine“-Vorwort der Herausgeber Davidson und Fishel vorangestellt ist) auch der Neuigkeitswert.

Seine Wirkung bezieht das Buch angesichts der Gewöhnlichkeit der Chronologie denn auch vor allem über die Abbildungen. Private Fotografien vom Schuljungen Robert Zimmerman bis zu jüngsten Porträtaufnahmen 2023; Manuskripte, Notizbücher, Briefe; Schallplatten-Cover anderer mit Notizen Dylans und Dylans mit Gekritzel von Jimi Hendrix. Und natürlich Fotos des Künstlers en masse – Porträts, Konzert-Fotografien, Schnappschüsse in einer Unzahl, die wohl nur vollkommen hemmungslose Fans auch bei wiederholtem Blättern nicht zumindest als womöglich ein bisschen obszön erscheinen mag.

Von Dylan selbst handgeschriebene Playlisten bekannter und unbekannter Songs anderer. Der Entwurf einer – verliebten – Hymne auf Staple-Singers-Vorsängerin Mavis, die Dylan in den frühen Sechzigern heiraten wollte – mit der Schreibmaschine auf die Rück-

seite einer Version von *Subterranean Homesick Blues* getippt, die so kräftig durchscheint, dass man sie, wo sie nicht überschrieben ist, ebenfalls noch lesen kann. Regelrechte Fanpost von Paul McCartney und Bruce Springsteen. Dankes- und Gratulations-Post verschiedener amerikanischer Präsidenten. Ein handschriftlicher Genesungswunsch John Lee Hookers nach Dylans Herz-Erkrankung 1997. Die Telefonnummern von Lenny Bruce und Nico in Hollywood und Paris – wenn auch nur im Buchtext aus dem Original-Notizbuch wiedergegeben. Das alles sind für Leute mit einem entsprechenden Faible sicherlich spannende Devotionalien.

Dem Überwältigungs-Potenzial dieses Feuerwerks von Abbildungen können in ihrer Wirkung auch die 29 Original-Essays plus Vorwort nicht standhalten; auch angesichts all des Ruhms, der Expertise und Inspiration ihrer Autorinnen und Autoren nicht. Richardson und Fishel hatten sie alle eingeladen – die Dylanologen-„Päpste“ Greil Marcus und Clinton Heylin, Schriftsteller Michael Ondaatje, die Kritikerinnen und Kritiker Amanda Petrusich, Lucy Sante, Greg Tate und Alex Ross, die Musiker-Kolleginnen und -Kollegen wie Richard Hell und Lee Ranaldo und viele mehr –, sich im Archiv nach einem Objekt ihrer Wahl umzutun und darüber zu schreiben – ein ungewöhnlich saftiger Ansatz für eine Biografie.

Heraus kamen Betrachtungen über Bob Dylans ersten Vinyl-Rohling von 1956 und seine ersten Tonbandaufnahmen 1960; zahlreiche Texte über einzelne Songs oder seine Prosaveröffentlichung *Tarantula*; Erinnerungen an persönliche Erlebnisse mit Dylan oder seinen Werken. Alan Licht schwärmt von Dylans Neigung zur Improvisation; Alison Moorer trägt ein eigenes Gedicht über *Not dark yet* bei; Lucy Sante buddelt in einem Notizbuch. Es wird über Dylans Beziehungen zu Jimi Hendrix, der Black Panther Party, den Musikerkollegen Tony Glover oder den Dylanologen Paul Williams nachgedacht; über Einflüsse wie Woody Guthrie, die alten Blues-Originale oder Joseph Conrad spekuliert. Larry Sloman fragt sich, ob der „Handy Dandy“ Bob Dylan selbst ist; Ed Ruscha, ob sein eigenes Bild *Bail Jumper* von der Zeile „Get jailed, jump Bail“ aus *Subterranean Homesick Blues* inspiriert war. Schriftsteller Michael Ondaatje attestiert Dylan eine Neigung zum Herumlungern – seiner Meinung nach eines der Geheimnisse seiner Produktivität; und Robert M. Rubin vertieft sich in *The Gunfighter*, den Film mit Gregory Peck aus dem Dylan-Song *Brownsville Girl* – illustriert von einem Brief Pecks selbst an Dylan zum Thema.

Alles sicher nicht uninteressant – aber essenziell? Gar sensationell? All das weitestgehend ebenso unkritische/6/ wie begeisterte Wortgeklingel hat – reine Spekulation wie fast jede, wenn nicht tatsächlich jede Interpretation der Werke Dylans wie aller andern

Künstler – mit seinem vorgeblichen Gegenstand Bob Dylan mitunter nicht viel mehr zu tun, als dass es sich eben einen Ankerpunkt in dessen Vita oder Karriere gewählt hat, anhand dessen es sich affirmativ entwickelt.

Die Ursache dafür, dass die gesamte außerordentlich namhafte Autor*innen-Armada mit exklusivem Zugang zum Archiv sich zum eigentlichen Thema – Bob Dylan – letztlich derart unter Wert verkauft, dürfte in zwei aus dem Dylan-Kosmos weidlich bekannten Phänomenen liegen: wie Dylan und sein Management schon von jeher seine Mythologisierung selbst betrieben haben – mit welcher Meisterschaft und welchem Erfolg; und mit der beschämenden Art, mit der sich Kulturjournalismus heutzutage im Allgemeinen und die Popkultur-Berichterstattung im Speziellen ganz besonders in den Dienst ihrer Gegenstände stellt, nahezu ausschließlich affirmativ zu Werke geht, keinerlei kritische Haltung an den Tag legt, ja, sich in besonders krassen Fällen am Ende gar noch ihres Fan-Tums rühmt, es sogar zur Grundvoraussetzung für jegliche treffende Beschäftigung mit ihrem Gegenstand überhaupt erklärt. Tendenz immer noch steigend.

Wo bleiben in *Bob Dylan – Mixing up the Medicine* zum wirklich kompletten und stimmigen Bild des Künstlers wie des Menschen – wie der Welt, in der Dylan stattfindet – seine Schattenseiten? Hat er, der so unablässig die menschlichen Abgründe an sich besingt, persönlich selbst keine? Keine Ängste? Keine Leichen im Keller? Keinen Dreck am Stecken? Wo bleibt die Kritik? Mal ein offenes Wort zur rapide den Bach hinuntergehenden Qualität seiner Live-Gesangs-Darbietungen? Eine Meinung zur elenden Geschäftstüchtigkeit, mit der Künstler wie Werk mitunter in den Dienst von Whiskey, Kleidungs-Linien etc. gestellt werden? Was ist mit dem verletzenden Verhalten, das er anderen Leuten gegenüber jedenfalls früher regelmäßig an den Tag gelegt hat – Journalisten, Kolleg*innen, Musiker*innen et cetera? Bleibt alles außen vor – exakt wie der Künstler selbst und sein Management das wollen und selten erfolgreich steuern.

Wie das vonstatten ging, wie Dylan von jeher an seiner Legende gestrickt hat, vor diesem Hintergrund hat Anthony Scaduto ihn bereits vor über 50 Jahren zum Prototyp des Künstlers destilliert, der seine Persona ganz nach seinem Willen stilisiert, sich dabei immer wieder selbst erneuert und von außen folglich nie zu fassen ist: „Ric von Schmit sagt rückblickend: ‚Dylan hat sich ständig neu erfunden‘ – als Zirkusarbeiter, Schaustellergehilfe, Landstreicher, Musiker, und in vielen anderen Rollen, die dann jeweils als Dylan-Mythos gehandelt wurden. Solch ein Mythos ist auch der, er sei seit seinem zehnten Lebensjahr immer wieder von zu Hause ausgerissen, von der Polizei aufgegriffen und wieder zurückgebracht worden,

um dann erneut auszureißen. [...] Er würde einmal Bob Dylan sein (wer immer dieser Bob Dylan sein mochte), und nicht Robert Allen Zimmerman."/7/

Als wie glaubwürdig sich dabei auch noch das scheinbar echtteste, weil angeblich spontanste Detail im Zweifel erweisen mag, hat kurz darauf Helmut Salzinger in seinem legendären Band *Rock Power oder wie musikalisch ist die Revolution?*8/ an einem ebenso kleinen wie anschaulichen Beispiel veranschaulicht:

„Wir widmen dieses Stück allen Soldaten die in Chicago kämpfen und (kleine Pause) in Milwaukee und (kleine Pause) in New York. Ach ja, und allen Soldaten, die in Vietnam kämpfen.“

Mit diesen Worten sagte Jimi Hendrix in der Silvesternacht 1969 seine Nummer ‚Machine Gun‘ an. [...]

Wir widmen dieses Stück allen Soldaten, die in Birmingham kämpfen, allen Skinheads, die in London kämpfen. Ach, ja, allen Soldaten, die in Vietnam kämpfen.“

Mit diesen Worten sagte Jimi Hendrix am 30. August 1970 beim Festival auf der Isle of Wight seine Nummer ‚Machine Gun‘ an. [...] Die kleine Interjektion ‚oh yes‘ entlarvt die Spontaneität der Ansage als einstudiert. Das revolutionäre Engagement ist Teil der Bühnenshow.“

Die Mythen zur Imagebildung und die im Zweifel flächendeckende Abwesenheit jeglicher gewissermaßen „harten“ Wahrhaftigkeit im engeren Sinne bleiben die beiden maßgeblichen Koordinaten, die beiden maßgeblichen kritischen Punkte beim Versuch, dem Künstler als Mensch wie künstlerischer Persona möglichst präzise auf die Spur zu kommen. Es mag sich in einem erweiterten Sinne darüber hinaus eine andere, gewissermaßen „weichere“ Wahrhaftigkeit ergeben – aber das wäre dann schon wieder eine andere Geschichte und sicherlich keine, die sich auch nur irgendwie präzise fassen, geschweige denn darstellen ließe.

Wer von *Mixing up the Medicine* faktische Akkuratessse irgendeiner Art erwartet, der darf sich warm anziehen. Die Methode Bob Dylan war von jeher Täuschung und Lenkung. Er und sein Lager haben darin eine Meisterschaft entwickelt, die ihresgleichen kaum finden wird. Die Interviews für *No Direction Home* beispielsweise, Martin Scorseses sogenannten „Dokumentarfilm“ von 2005, wurden von Dylans eigenem Manager Jeff Rosen geführt, diejenigen mit seinem Brötchengeber Dylan eingeschlossen – eine Praxis, die sich auch in der Entstehung von *Bob Dylan – Mixing up the Medicine* widerspiegelt: „Das Buch entstand in enger Zusammenarbeit mit Dylans Manager Jeff Rosen“, erklärt auf der Frankfurter Buchmesse Nicholas Callaway, der Direktor des Verlagshauses Callaway [...]: ‚Ich gehe also davon aus, dass jede Silbe und jedes Bild somit indirekt von

Dylan selbst autorisiert wurde, auch wenn immer klar war, dass keiner von uns je mit ihm direkt zu tun haben würde.' Nie sei inhaltlich eingegriffen worden, ;aber ich erinnere mich, dass wir ursprünglich einen anderen Titel und ein anderes Coverbild geplant hatten. Da gab es dann von Mr. Rosen Vorschläge, die wir auch angenommen haben, einfach weil sie uns überzeugten.'/9/

Sollte es sich bei den Geschichtenerzählern einmal nicht gleich um Dylan selbst oder sein Management handeln, dann stehen die Chancen gut, dass sie dem Gegenstand ihrer in aller Regel ganz wohlgesonnenen Betrachtungen nur um eine Ecke weiter verbunden sind. Wie Sean Wilentz etwa, der unter anderem die Linernotes zu verschiedenen „Bootleg-Series“-Veröffentlichungen Dylans verfasst hat und zu *Mixing up the Medicine* nun den einführenden chronologischen Überblick über die Karriere beigetragen hat. Eine objektive, unabhängige Betrachtung – also eine, die wirklich einen Erkenntniswert haben kann – ist auf diese Weise unmöglich. Wie sollte das gehen? Und mit vielen Künstler-Kolleg*innen und anderen Publizist*innen, die zum Teil ebenfalls von der Beschäftigung mit Dylan leben, ist es natürlich nicht viel anders – Kolleg*innen neigen zu Liebedienerei, Biograf*innen zu Affirmation. Wer vom Gegenstand lebt – hackt der gern darauf herum? Forschung geht anders. Die Wahrheit dito.

Die Autorinnen und Autoren docken auf diese Weise im Prinzip nur noch bei Bob Dylan an – reden über ihre Begeisterung über Bob Dylan hinaus letztlich aber eigentlich ausschließlich nur von sich selbst. Ob ihre Texte davon abgesehen tatsächlich das Phänomen Dylan erhellen, ja, letztlich überhaupt etwas mit ihm zu tun haben – statt mit den Autorinnen und Autoren selbst? Sehr fraglich.

Das alles gesagt – ein Vorschlag zur Güte: Im besten Fall ist Bob Dylan über seine unbestreitbaren künstlerischen Meriten hinaus auch noch ein ungewöhnlich wirkungsvoller Katalysator, der in hohem Maße Dinge aus seinem Publikum herauszuholen in der Lage ist, die ohne ihn womöglich drinnen blieben. Keine geringe Funktion! Emanzipatorisch – also geradezu revolutionär – wirksam. Mithin das Wesen der Kunst womöglich direkt auf den Punkt getroffen. Chapeau. Aber Urteile über ein unvergleichliches Werk von einer Qualität, die gut ohnegleichen sein mag – diese Meinung wird auch hier geteilt! – sowie den Künstler und Menschen, der es erschuf, gehören doch bitte auseinander gehalten.

Macht summa summarum: für Fans eine überbordend reichhaltige wie bunte Fundgrube an Devotionalien und Stichworten. Für Dylanologen von überschaubarem Neuigkeits- und Erkenntniswert. Und für Leute, denen der Sinn nach mehr als ständiger affirmativer Vergewisserung eines Künstlers in passiver Konsumentenhaltung

steht, nicht viel mehr als das immergleiche Ärgernis Kommerz und Ausbeutung. Vorausgesetzt, die Kundschaft lässt sich darauf ein, versteht sich.

Wem das alles reicht, wer mit der amerikanischen Version der Wahrheit, der ewigen Legende des Westerners als Helden und Heiligen, der – Oliver Kahn: „Weiter! Immer weiter!“ – immer weiter nach Westen vordringt, immer weiter, auch wenn es schon lange gar keinen weiteren Westen mehr gibt, der ist mit *Mixing up the Medicine* bestens versorgt. Wem der Sinn nach mehr Präzision und einer Darstellung steht, die ohne rosarote Fan-Scheuklappen die ganze Realität abbildet, für den geht die Suche weiter. Gern auch anhand so detailreich üppiger Stichwortgeber wie *Bob Dylan – Mixing up the Medicine*; verfügbar – bei dem enormen Preis von 98,- Euro sicher kein geringer Aspekt – auch in so mancher öffentlichen Bibliothek. Natürlich auch hier, wo der Autor dieser Zeilen an der Pflege der Bestände mitarbeitet, in der Berliner Amerika-Gedenkbibliothek. Jedenfalls, solange das Buch die automatische Rückgabe-Sortieranlage überlebt, die für einiges gut ist – aber sicher nicht für den physischen Zustand von Büchern. Schon gar nicht von Briketts solchen Gewichts und physischen Formats wie *Bob Dylan – Mixing up the Medicine*.

Christian Beck war seit den Achtzigerjahren als Autor und Redakteur für zahlreiche namhafte Medien und Musikproduzenten aktiv. Bob Dylan steht bei ihm im Fokus, seit ihn vor knapp 50 Jahren ein BR-Feature über dessen damaliges „Spätwerk“ (BR) *Blood on the Tracks* kalt erwischte.

/1/ *Uncut – Review of the Year 2023*, Kelsey Media, London, 7. November 2023.

/2/ „The Dylan Center in Tulsa offers a read as endlessly fascinating, as vital to the American story, as its subject himself“ – in Charles Kaiser, „Life is about creating yourself“: on Bob Dylan: *Mixing Up the Medicine*“, *The Guardian*, London, 14. Januar 2024.

/3/ Max Dax, „Der Dylan-Code“, *WELTplus*, Berlin, 31. Oktober 2023.

/4/ Ben Sisario, „Bob Dylan’s Secret Archive“, *The New York Times*, New York, 2. März 2016.

/5/ „Everybody knows by now that there’s a gazillion books on me either out or coming out in the near future. So I’m encouraging anybody who’s ever met me, heard me or even seen me, to get in on the action and scribble their own book. You never know, somebody might have a great book in them.“ – <https://www.bobdylan.com>, <https://www.bobdylan.com/news/my-fans-and-followers>, 13. März 2011.

/6/ „In a collection which is largely uncritical of its subject ...“ – Graham Reid, <https://www.elsewhere.co.nz/writingelsewhere/10982/bob-dylan-mixing-up-the-medicine-edited-by-mark-davidson-and-parker-fishel/>, 28. Dezember 2023.

/7/ Anthony Scaduto: *Bob Dylan*, New York 1972; deutsch von Carl Weissner, Frankfurt/Main 1976, S. 34 f.

/8/ Helmut Salzinger, *Rock Power oder wie musikalisch ist die Revolution?*, Frankfurt/Main 1972, S. 13.

/9/ Max Dax, „Der Dylan-Code“, *WELTplus*, Berlin, 31. Oktober 2023.

Musik und das Unheimliche

Hrsg. von Christoph Hust,
Ivana Rentsch und Arne
Stollberg



München: edition text + kritik
2023. 390 S., farbige Ill., Noten-
bsp., broschiert, 38,00 EUR.
ISBN 978-3-96707-188-7

Heulende Wölfe, gruselige Gespenster und umherziehende Untote – allein mit Blick auf die Horrmusik in Film und Fernsehen ist unbestreitbar, dass Musik uns Schauer und Schrecken bereiten kann. Dieses Phänomen wurde vom 29. bis 31. Oktober 2021 beim Symposium „Musik und das Unheimliche“ am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin behandelt. Im Mittelpunkt der diskursiven Betrachtung stand „das Unheimliche“ als bewusst beeinflussendes Element der romantischen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Als Ergebnis erschien 2023 dieser Sammelband, in dem 17 Autoren*innen über vier Kapitel hinweg gelingen versuchen, den Topos des Unheimlichen zu lokalisieren, während sie für die Romantik übliche Formate der Vokal- und Instrumentalmusik neben unkonventionellen Erzählweisen aus Schauerliteratur und Videospiel in den Fokus rücken.

Von Beginn an wird den Leser*innen das Thema der Publikation durch das düstere Titelbild und den verheißungsvollen Titel *Musik und das Unheimliche* in grellem Augenweiß vorgestellt. Abgebildet ist ein Bühnenentwurf der Wolfsschlucht aus Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* für eine Berliner Inszenierung aus dem Jahr 1928. Spätestens also seit der romantischen Oper tritt das Unheimliche in der Musik in Erscheinung. Die Eröffnung des Bandes gestaltet Arne Stollberg und fragt unter der Überschrift *Angstlust*: „Was hat das alles mit Musik zu tun?“ (S. 16). Furcht und Angst sind Botschafter des Unheimlichen und können durch den Einsatz von harmonisch-rhythmischer Desorientierung sowie dunklen Instrumentalfarben Teil von Musik werden. Und Töne sind es, die es vermögen, uns in einem emotionalen Spannungsfeld zwischen Vertrautheit und Verunsicherung zu halten, sodass Musik als ultimativ unheimliche Kunst firmiert.

Im ersten Kapitel *Literatur* wird ergründet, wie Musik durch Zeitgenossen der Romantik beschrieben und ihre Wirkung als unheimlich gedeutet wurde. Drei Autoren analysieren in Anlehnung an E.T.A. Hoffmann die Darstellung des Musikalisch-Unheimlichen in der Literatur der Romantik, wobei Stefan Willer die Unheimlichkeit untersucht, die für Musikrezipient*innen aus der unerwarteten musikalischen Wiederholung und einer unbewussten Verdrängung derselben entsteht. Jean-François Candoni ergründet die „Hoffmann-Manie“ in der französischen Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts und nimmt die davon ausgehende Literaturentwicklung unter die Lupe, während Marco Frenschkowski angloamerikanische Texte von Edgar Allan Poe und H. P. Lovecraft hinzuzieht, in denen sich das Unheimliche und Fantastische in der literarischen Darstellung von Musik manifestiert.

Das zweite Kapitel *Vokal- und Instrumentalmusik* zeigt mehr Nähe zum Titelthema und widmet sich unter Einbeziehung von

notierten Analysebeispielen (ab S. 95) den grundsätzlichen musikalischen Darbietungsformen. Martin Küster und Friederike Wißmann betrachten in ihren Texten Geisterstimmen, die als schauerlich charakterisiert werden und die Ästhetik des Unheimlichen in Musik transportieren können. Beabsichtigte melodische Armut als bewusstes Ausdrucksmittel von Leblosem und Geisterhaftem tritt mit verminderten Septakkorden am motivischen Sammelpunkt einer Komposition zwischen Text- und Musikebene zusammen. Dies vermag auch ein Beethoven oder Mahler in einem großen Instrumentalwerk wie einer 5. und 7. Symphonie umzusetzen, weiß Julian Caskel, der auf das grundsätzliche Vermögen des „symphonischen Scherzosatzes“ (S. 137), unheimlich zu wirken, deutet. Auch Antonín Dvořáks musikästhetische Neigung, Geisterhaftes und Widernatürliches zu komponieren, entspringt einem aus „Absoluter Musik“ gereiften Schaffensprozess, den Ivana Rentsch am Notenbild von *Die Mittagshexe* erklärt.

Im vorletzten Kapitel (*Musik-) Theater* findet sich eine Reihe musikhistorischer Beiträge, in denen die rein musikalische Betrachtung durch diejenige einer szenischen Darstellung erweitert wird. Hier haben Angstlust genauso wie monotone Gesänge, die schrecklich oder bedrohlich wirken, ihren Platz. Sie fand man in Angstscenarien des europäischen Musiktheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert, in denen das Grauen auch visuell erlebt werden konnte. Etwas konkreter wird es bei Anna Ricke und Tobias Robert Klein, die die unheimliche Wirkung sowie schreckerregenden Wirkmechanismen in Bühnenstücken wie Heinrich Marschners *Der Vampyr* und Matthew Gregory Lewis' *The Captive* als „Figuration des Schreckens“ (S. 259) ausleuchten.

Am Ende der musikhistorischen Zeitreise steht das vierte Kapitel *Film, Videospiel, Interactive Fiction*, das zunächst von Janina Müller durch die Betrachtung der Erzeugung unheimlicher Raumatmosphäre beleuchtet wird. Unheimlichkeit als Empfindung kann als psychologische Wirkung eines raum-zeitlich verzerrten Klavierklangs entstehen. Auditive Reize im Sounddesign von Horrorgames, so Carsten Göpfert, setzen dies direkt um. Christoph Hust geht in *Interactive Fiction* (S. 347) einer computergenerierten Erzählform nach, die neben dem Text mittels Klängen wie Gewitter oder Wolfsgeheul, die durch Retro-Hardware generiert werden, effektiv vom Unheimlichen und von Schrecken kündigt.

Der Sammelband richtet sich hauptsächlich an Musik- und Medienwissenschaftler*innen, die historisch forschen. Mit Abstracts, Kurzbiografien zu den Autor*innen sowie einem nützlichen Personenregister verfolgt das Buch einen wissenschaftlichen Anspruch. Es ist keine Publikation, die man – nicht nur des nächtlichen

Gruseln wegen – vor dem Einschlafen liest, da für das Verständnis der Fachbeiträge eine tiefergehende Beschäftigung mit den Musikanalysen und den dazugehörigen Notenbeispielen notwendig ist. Selbst Komponisten*innen können in diesem Buch Ansätze finden, um ihr zukünftiges Publikum unheimlich zu begeistern.

Martin Bagehorn ist Masterstudent der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Uwe Steinmetz Jazz und Spiritualität



München: Claudius Verlag 2023.
168 S., broschiert, 20,00 EUR (D).
ISBN: 978-3-532-62889-8

Autor Uwe Steinmetz hat zu diesem Thema an der Universität Göteborg promoviert. Hintergrund dieses 168 Seiten kurzen Essays ist also eine langjährige und fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld von Jazz und Spiritualität. Als Musikwissenschaftler und Saxophonist bringt Steinmetz dabei beide Perspektiven ein: die der theoretischen Analyse ebenso wie die der praktischen Auseinandersetzung.

Kein Geringerer als Tord Gustavsen, ECM-Künstler und renommierter Jazzpianist aus Norwegen, hat das Vorwort geschrieben. Er, der nach vielen Jahren als Konzertpianist in verschiedenen Formationen seit einigen Jahren außerdem als Kirchenmusiker tätig ist – und damit die Inhalte des Buches in seiner Biografie regelrecht verkörpert.

Steinmetz gliedert sein Thema in drei Bereiche: Fire (Schmerz, Katharsis, Ekstase, Licht), Truth (Einheit, Schönheit, Empathie) und Prayer (Religion auf der Jazzbühne). Dem voran stellt er eine Absichtserklärung für sein Essay: eine Einladung zum Hören. So bestückt er die Kapitel nicht nur mit zahlreichen QR-Codes, um direkt zu den jeweiligen Hörbeispielen zu gelangen. Im umfangreichen Anhang (30 Seiten) befinden sich außerdem vielfältige Lese- und Hörtipps, die – wenn es nach dem Autor geht – gern auch im Freundeskreis gemeinsam gehört und gelesen werden sollen.

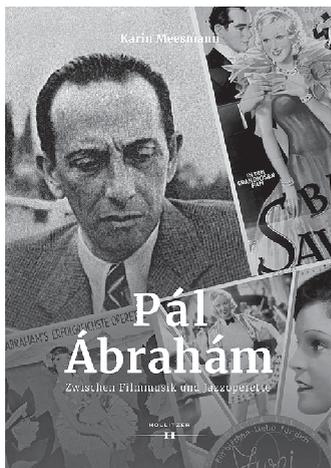
Und so ist es Uwe Steinmetz – trotz seiner eigenen wissenschaftlich fundierten Auseinandersetzung mit dem Thema – gelungen, eine Annäherung an den Jazz im Licht der Spiritualität zu verschriftlichen, die keineswegs rein wissenschaftlicher Natur ist, sondern gerade auch ganz niedrigschwellig zum Entdecken neuer Musik einladen will – und der darin enthaltenen spirituellen Ebenen. Zahlreiche Originalzitate renommierter Jazzmusiker*innen beleben darüber hinaus den Text.

In allem ist dieses Buch auch eine kleine Geschichte des Jazz. Denn nicht zuletzt sind seine Ursprünge im Blues und bei den Spirituals und Gospels zu suchen. Und damit schließt sich automatisch auch der Kreis zur Spiritualität. Aufgrund seines populärwissenschaftlichen Duktus' ist das Werk gleichermaßen für öffentliche wie wissenschaftliche Bibliotheken zu empfehlen. Als potenzielle Zielgruppe sind Jazzmusiker*innen und -liebhaber*innen sowie im

Allgemeinen an Populärmusik interessierte Menschen denkbar. Für Kirchenmusiker*innen, die im Bereich der Populärmusik tätig sind, kann das Buch schon als Pflichtlektüre gelten.

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

Karin Meesmann
Pál Ábrahám. Zwischen
Filmmusik und
Jazzoperette



Wien: Hollitzer Wissenschafts-
 verlag 2023. 552 S., Hardcover,
 68,00 EUR, E-Book (pdf)
 67,99 EUR.
 ISBN Hardcover 978-3-99094-
 016-7; ISBN E-Book 978-3-
 99094-017-4

Der Lebensweg der Autorin Karin Meesmann zu Pál Ábrahám ist der einer Flötistin eines Salonorchesters zur promovierten Autorin einer wissenschaftlichen Dokumentation. Die forderten zuvor andere Biografen Ábraháms, lösten ihre Forderung allerdings nicht ein. Unzählige Dokumente, Zitate und Abbildungen aus und über die Zeit belegen hier eine mit Spannung aufgebaute Biografie, die sehr ansprechend geschrieben ist.

Es beginnt mit der Landung des einstigen „Rosinenbombers“ auf dem Rhein-Main-Flughafen Frankfurt. 1956 liefert er keine Rosinen, sondern „Verdammte ... Nervenranke, Asoziale und Staatenlose“ – aus Amerika deportiert. Unter ihnen ein bekannter Name. Die Zeitungen überschlagen sich, die *Bild*-Zeitung titelt: „Abraham – Irrflug durch Europa“.

Ábrahám wird 1892 in der Bačka geboren, einer Landschaft, die heute zwischen Ungarn und Serbien geteilt, damals aber gänzlich zu Ungarn bzw. Österreich-Ungarn gehörte. Die Vorfahren seiner Familie wanderten aus Böhmen in die Bačka ein, wo der Name Abraham zu Ábrahám magyarisiert wurde, und betrieben seit mehreren Generationen in der Hafenstadt Apatin einen florierenden Großhandel. Pál wächst in einer bürgerlich-wohlhabenden Familie auf, sein Vater ist erfolgreicher Händler. Ausführlich ist der historisch-gesellschaftliche Hintergrund beschrieben. Laut der Autorin gestand das Toleranzpatent von Josef II. Juden Gewerbefreiheit zu, ging jedoch mit absolutistischem Assimilationsdruck einher, zu dem auch die „deutsche Staatssprache“ gehörte. Juden wurden deutsche Namen verpasst, und die begrenzte Fantasie der Beamten beschränkte sich bald auf Farben. Der Mädchennamen von Pál Ábrahám's Mutter ist Flóra Blau. Zu Hause wird viel musiziert (die Mutter lässt sich sogar per Schiff einen Flügel zukommen), und in der pannonischen Tiefebene erklingt unterschiedliche Musik auch auf den Straßen: „Zigeunermusik“, Klezmer- und Marschmusik. Jakob Schaeffer, sein Musiklehrer an der Schwabenschule (der deutschen Schule) und Klarinettenist im Salonorchester Apatin, unterrichtet Pál im Violienspiel und an der Orgel. Mit acht Jahren begleitet Pál die Messe in der katholischen Kirche. Als er einmal auf dem Flügel die Märsche einer vorbeiziehenden Feuerwehrkapelle „begleitet“, hört dies zufällig Adolf Schiffer, der Cello-

Professor an der Königlich-Ungarischen Musikakademie Budapest. Er betritt das Haus und spricht den Eltern seine Empfehlung aus.

Mit 13 Jahren geht Abraham zusammen mit seiner Mutter nach Budapest und studiert bald an der Musikakademie Komposition. Die traditionelle Ausbildung betreibt er mit großem Eifer, absolviert jedoch nach dem Tod seines Vaters zunächst die Handelsschule. Neben der akademischen Musik beeinflusst ihn die Tanzmusik des Cakewalk, Ragtime und Foxtrott. Die Autorin führt aus, wie auch Budapest sich von höfisch-elitären Tänzen ab- und den populären Modetänzen zuwendet, die sich in Europa in Windeseile verbreiten. Die bekannte Primadonna Sári Fedák tanzt den Cakewalk auf der Bühne und das Publikum in den Tanzsälen der Stadt. Viele Plakate und Fotos dokumentieren und propagieren den „Negertanz“, mit dem die „Mulattos“ manchmal in Lederhosen „innereuropäische Kultur“ parodieren. Heute eher befremdlich, aber umso erfolgreicher zu ihrer Zeit.

Ein weiterer Tanz, den der junge Pál kennenlernt, ist ein ganz und ganz ungarischer: der Verbunkos – ein Männertanz, von „Zigeuner“-Kapellen begleitet, mit dem ursprünglich Soldaten angeworben wurden. Notenbeispiele aus Ábrahám's Kompositionen belegen diese besondere, typisch ungarische Form beziehungsweise Hallgató-Spielart (Hallgató [„Zuhören“] bezeichnet in der Roma-Musik eine langsame, liedhaft-lyrische Musizierform) der Roma in der Musik des Verbunkos. Verblüffend verwandt den typisch schwankenden Tempi in der Aufführungspraxis von Operetten, auf die die Autorin hinweist – neben der musiktheoretischen Analyse. Einzelne Notenbeispiele mögen den Leser nicht abschrecken. Auch ohne sie enthält das Buch eine Fülle von Informationen: genau Recherchiertes über Ábrahám's Privatleben; erste Erfolge seiner *Ungarischen Serenade* mit dem Orchester der Königlich-Ungarischen Oper, geleitet von Istvan Kerner, Wohltätigkeitskonzerte während des Ersten Weltkriegs, sein Testament vor Beginn des Kriegsdienstes.

Mit dem Ende des ersten Weltkrieges beginnt der Zusammenbruch der alten Ordnung in Wien und natürlich auch in Budapest. Das Buch gibt einen politischen Überblick. Eine Räterepublik unter Béla Kun bildet sich und wird gleich von Miklós Horthy niedergeschlagen. Ábrahám gründet eine Firma, gerät in Untersuchungshaft und wird wieder entlassen. „Hunger! Sehr viel Hunger!“, erinnert er sich, und: „ich konnte von der klassischen Musik einfach nicht leben.“ Seine Aktivitäten sind vielfältig. Er spielt vorzüglich Klavier, begleitet Sängerinnen und Stummfilme, spielt in Caféhäusern. Er leitet ein Salonorchester, bearbeitet Operetten, schreibt Schlager und dirigiert seine Musik zu Film- und Theatersketchen. Das bringt ihm nicht nur Geld, sondern auch Erfolg. Schließlich Kapellmeister am Operettentheater Budapest, schreibt er in dieser Funktion seinen ersten großen Erfolg,

die Jazzoperette *Zenebona*. Das Standard-Orchester wird dabei bereichert um „vielstimmiges Schlagzeug, das Banjo, Saxophone“ und „acht schöne Girls auf der Bühne“. Begeisterte Kritiken folgen. Die Autorin fasst zusammen: 1928 erreicht Pál Ábrahám seinen „musikalischen Olymp“ in Verbindung von Jazz-Standards und Verbunkos.

Vor dem Kapitel *Im Glanz des Erfolges* schildert Meesmann ausführlich den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm bzw. zum frühen Format des Genres, der Tonfilmoperette. Nicht nur Ábraháms Jazzoperetten *Viktoria und ihr Husar* und *Die Blume von Hawaii* werden verfilmt, sondern er schreibt insgesamt 25 Filmmusiken. Ábrahám war bei der Entstehung des Tonfilms mit dabei: bei den ersten Versuchen, zunächst Schellackplatte und Film und dann Magnetton und Film zu koppeln. Das heißt: Lippenbewegungen, Geräusche von Fahrzeugen, Entenschnattern und Musik mussten synchron werden. Als 1927 in New York der Tonfilm vorgestellt wird, rüsten weltweit Filmtheater um, samt neuen Lautsprechern und Projektoren. Verleger schalten sich ein, entdecken neue Talente, Patente werden angemeldet und internationale Verträge geschlossen. Die Berliner Ufa ist weltweit vertreten. Der Komponist reist zwischen Berlin und Budapest hin und her. Die Instrumentation der Musik, Ábraháms Steckenpferd, wird völlig verändert: „Nackt, völlig nackt stellt sich im Film die Musik dar. Hier gibt es kein Vertuschen durch Tempi, Paukenschlag. Hier gilt es zu zeigen, was man wirklich kann.“ Diese Zeitphase ist reichlich dokumentiert und liest sich wie das Fotoalbum der Prominenz.

1933 ist Schluss mit dem internationalen Erfolg. Jude und Komponist entarteter Musik zugleich, das ist zu viel. Nach seinem Rückzug und weiteren Werken in Ungarn fährt er 1940 mit dem Schiff nach Amerika – dies wird sein Exil.

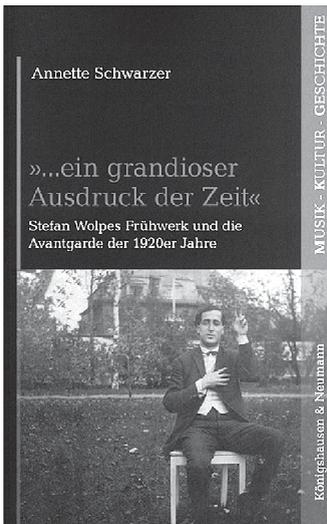
Das Revival seines Werks mit Riesenerfolg nach dem Zweiten Weltkrieg und heute erneut als Erfinder und Komponist moderner (Jazz-)Operettenmusik kann er nicht mehr wahrnehmen.

Niels Frédéric Hoffmann ist Musikpädagoge und freier Komponist.
Er lebt in Berlin.

Annette Schwarzer

„... ein grandioser Ausdruck der Zeit“. Stefan Wolpes Frühwerk und die Avantgarde der 1920er Jahre (Musik – Kultur – Geschichte 17)

Der in Berlin geborene Komponist Stefan Wolpe (1902–1972) war Mitglied der Kompositionsklasse von Ferruccio Busoni an der Berliner Akademie der Künste, später wurde er der Lehrer von Morton Feldman, David Tudor und Ursula Mamlok. Wolpe gehörte zu den Künstlern, die aufgrund ihrer jüdischen Abstammung Deutschland verlassen mussten. Er floh 1933 über die Schweiz und Rumänien nach Palästina, um sich 1938 endgültig in den USA niederzulassen. Lange Zeit war er in Europa unbekannt. Das lag zum einen an seinen komplexen und spieltechnisch anspruchsvollen Frühwerken, die über einen gewissen Kennerkreis nicht hinausgingen. Zum anderen



Würzburg: Königshausen & Neumann 2023. 422 S. mit Abb. und Notenbeispielen, 89,00 EUR (auch als E-Book verfügbar). ISBN 978-3-8260-7604-6

entwickelte sich erst in den 1980er Jahren ein wissenschaftliches Interesse an Forschungsthemen zur Exilmusik, und in diesem Kontext traten auch Wolpes Kompositionen in den Fokus der Forschung, vor allem seine Klavierwerke. Erschwerend kam noch ein tragisches Ereignis hinzu, das die Benutzung des Notenmaterials für lange Zeit unmöglich machte. Durch ein Feuer in Wolpes New Yorker Appartement im Jahr 1970 wurde sein gesamtes Hab und Gut so stark beschädigt, dass die Brand- und Wasserschäden an den geretteten Dokumenten (etwa 90 % der Manuskripte) erst umfangreiche konservatorische Behandlungen erforderlich machten, um sie benutzen zu können. Der Wolpe-Nachlass wurde 1992 von der Paul Sacher Stiftung in Basel übernommen. Damit ging die Aufgabe der dauerhaften Konservierung des stark beschädigten Materials auf das Archiv über, um es für die Forschung aufzubereiten. Erst ab diesem Zeitpunkt konnte eine fundierte Quellenerschließung beginnen.

Mehrere Publikationen des kanadischen Musikwissenschaftlers Austin Clarkson, die besonders auf Wolpes Berliner Frühwerke konzentriert waren, legten den Grundstein für die Forschungen der Musikwissenschaftlerin Annette Schwarzer, die die Ergebnisse in der vorliegenden Forschungsarbeit zusammentrug. Sie wurde 2021 von der Hochschule für Musik und Tanz Köln als Dissertation angenommen. Die Autorin untersucht in ihrer Forschungsarbeit Wolpes Zeitraum des Schaffens zwischen 1916–1929. Sie zeichnet im II. Hauptkapitel seine akademische Ausbildung in Berlin (u. a. am Stern'schen Gymnasium) nach, der ein künstlerischer Aufbruch durch das Studium am Weimarer Bauhaus folgte. Es war die erste staatliche Kunsthochschule, die ein ungewöhnliches Konzept durch die Zusammenführung von Kunst und Handwerk entwickelte und den jungen Künstlern damit Wege für künstlerische Experimente und breite Entfaltungsmöglichkeiten bot. Hier pflegte Wolpe den intensiven Austausch mit Vertretern der Avantgarde auf den Gebieten der angewandten Kunst, Musik und Architektur. Dabei begegnete er u. a. dem Dirigenten Hermann Scherchen, der mit den Aufführungen von Arnold Schönbergs Werken unermüdlich für die Verbreitung der Neuen Musik im Einsatz war. In einem umfangreichen Abschnitt beschreibt Annette Schwarzer den besonderen Einfluss des Klaviervirtuosen und Komponisten Ferruccio Busoni (1866–1924), der 1920 aus dem Schweizer Exil zurückgekehrt war und die Meisterklasse Komposition an der Berliner Akademie der Künste übernommen hatte. Busoni galt wie auch Arnold Schönberg, Béla Bartok und Igor Strawinsky als „Wegbahner“ der Neuen Musik und löste mit seinem musikästhetischen Essay *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907/1916) und seinen utopisch anmutenden Vorstellungen heftige Diskussionen aus. Von der jungen Komponistengeneration wurde er als Vorbild bewundert.

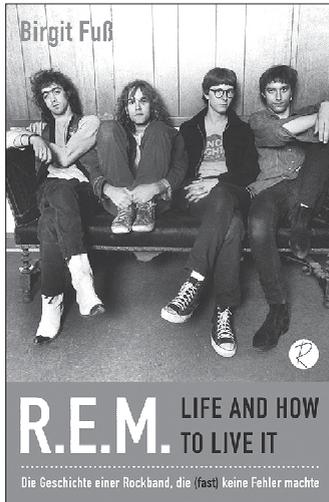
Annette Schwarzer legt detailliert dar, in welchen Klavierwerken Wolpes der Einfluss Busonis deutlich erkennbar ist (S. 113) und führt dies auf die neuen Klangmöglichkeiten durch eine erweiterte Klaviertechnik Busonis zurück, die er seinen jungen Kompositionsschülern vermittelte. Dies ist beispielsweise in Wolpes Klavierwerk *Andante c-Moll* (1925) und einem der 1924 komponierten Hölderlin-Lieder nachvollziehbar. Seit 1923 war Wolpe Mitglied der Künstlervereinigung Berliner Novembergruppe, in der sich bildende Künstler, Musiker und Komponisten zusammenschlossen, um neue Kunstströmungen einem breiten Publikum nahezubringen. Während dieser Zeit entdeckte Wolpe die Rolle der Musik im Film. Den Höhepunkt seiner musikalischen Entwicklung bildete sein großes Opernprojekt aus den späten 1920er Jahren, op. 5, bestehend aus den Opern *Zeus und Elida*, *Schöne Geschichten* und *An Anna Blume von Kurt Schwitters*. Schwarzer analysiert das Operntriptichon, das zugleich auch Wolpes Abschluss der Auseinandersetzung mit funktionaler Musik bedeutete, im IV. Hauptkapitel. Mit seiner Flucht aus Berlin endete 1933 für Wolpe vorerst die Bedeutung der gesellschaftspolitisch orientierten Musik. Später, in den USA, knüpfte er hier wieder an. Annette Schwarzer hat die vielfältigen Materialien in den Archiven in Amsterdam, Basel, Boston, Knoxville, Mannheim, Weimar, Wien u. a. gesichtet und ausgewertet, wie Notenmanuskripte, Entwürfe, Skizzen, Protokolle, Korrespondenzen, Ausstellungsprogramme. Bei den Recherchen gelang es der Autorin, bislang als verschollen geglaubte Originalquellen aufzuspüren, z. B. Wolpes *Studien für Klavier* op. 16 (1924) im Galston-Busoni Archive an der University of Tennessee in Knoxville, wo sie als Teilbestand der *3 Stücke für Klavier* op. 15b identifiziert werden konnten.

Das diesem Buch seinen Titel verleihende Zitat stammt aus einem Tagebucheintrag Wolpes um 1927 (Wolpe, *Diary I*, Paul Sacher Stiftung Basel), und die Autorin beschreibt in akribischer Weise die künstlerischen Impulse in den 1920er Jahren, die in Wolpes großes Opernprojekt op. 5 mündeten. Bis heute sind seine Werke jedoch nach wie vor selten im Konzertsaal zu hören. Das Buch schließt mit den Literatur- und Abbildungsverzeichnissen, und im Anhang befinden sich Notenbeilagen. Ein Personen- und ein Sachregister fehlen leider. Der Band liefert mit den Ergebnissen des Quellenstudiums dennoch einen reichen Fundus an Informationen zur Forschung der Avantgarde-Zentren in Berlin und Weimar.

Marina Gordienko war bis zu ihrer kürzlichen Verabschiedung in den Ruhestand (vgl. den Personalien-Beitrag in diesem Heft) Referatsleiterin in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Birgit Fuß

R.E.M. – Life and how to live it. Die Geschichte einer Rockband, die (fast) keine Fehler machte



Meine: Verlag Andreas Reif-fer 2023. 304 S., Hardcover, S/W-Abb. und Fotografien, 24,00 EUR.

ISBN 978-3-910335-83-7

„They sing through life so why can't we?“ (*I'll take the rain*, 2001)

Die Musik als Lebensinhalt: Als Bill Berry, Peter Buck, Mike Mills und Michael Stipe im Jahr 1980 in Athens, Georgia R.E.M. gründeten, war ihnen wohl nicht klar, dass sie sich auf bemerkenswerte Weise ihren Platz in der Musikgeschichte sichern würden. Dass sich dieser Erfolg keineswegs nur durch Zufall oder Glück ereignete, sondern durch zwischenmenschliche Werte wie Freundschaft und Integrität erreicht wurde, beweist Birgit Fuß mit ihrem Werk *R.E.M. – Life and how to live it*. Fuß hat als Redakteurin für den deutschen *Rolling Stone* zahlreiche Begegnungen und Gespräche mit Berry, Buck, Mills und Stipe nachzuweisen und erzählt neben der Bandhistorie, neben den Fakten, dem, was auch in anderen Quellen nachzulesen ist, vor allem das Persönliche, das Zwischenmenschliche, das, was zwischen den Zeilen steht. Vom Erstkontakt im Jahr 1993, als Fuß für die *Hamburger Morgenpost* schrieb, über das erste Gespräch mit Mike Mills 1996 und ihre Masterarbeit über R.E.M., die „eigentlich zu unterhaltsam für eine wissenschaftliche Arbeit“ gewesen sei (S. 15), ist sie offensichtlich selbst Fan geworden. Was für ihre Masterarbeit gilt, trifft auch hier zu: „unterhaltsam“, auch wenn es sich hier nicht um eine wissenschaftliche Analyse handelt – sondern um eine anekdotenreiche Bandbiografie, von Fans für Fans sozusagen.

R.E.M. bieten einen fruchtbaren Nährboden für allerlei Erzählungen und Rätselhaftes, dies sei ohnehin „spannender als offene Bücher“ (S. 32). Dass die Gruppe zu dritt oder viert an Gitarre, Bass und Schlagwerk klassisch besetzt ist und sie sich wie so häufig zu Beginn der Karriere nicht wirklich leiden konnten, ist noch das Gewöhnlichste. Um die Band ranken sich allerlei „schöne Skurrilitäten“, wie zum Beispiel, dass keiner der mit der Stadt Athens so verbundenen Musiker überhaupt aus der Region stammt (S. 33). Schon der Bandname wirft Fragen auf. Was R.E.M. eigentlich bedeutet, „rapid eye movement“ oder „remember every moment“, ob es sich vielleicht nur um die Signatur des Künstlers R. E. Meatyard handelt oder ob es dem Namen eines Fotostudios in Athens entliehen ist, kann selbst Birgit Fuß nicht abschließend beantworten. Zur Klärung solcher Rätsel wird auch andere Literatur zitiert, wenngleich Fuß richtigerweise feststellt, dass es davon nicht allzu viel gibt, gerade in deutscher Sprache. Eine weiterführende Bibliografie ist dem Werk beigelegt, wichtige andere Quellen wie R. D. Luries *Begin the begin* sind dort enthalten und werden im Text aufgegriffen. *Life and how to live it* hat also das Potenzial, sich zum neuen deutschsprachigen Standardwerk über R.E.M. zu entwickeln.

Das Buch startet mit einem Intro von Billy Bragg, welcher die Band in den politischen Zeitgeist der 1980er einordnet. Den wichtigsten Anteil des Buches bilden jedoch die 13 von Birgit Fuß als

„Lektionen“ (S. 241) betitelten Kapitel, die eine Art Anleitung für den Erfolg der Band, die titelgebend „(fast) keine Fehler machte“, darstellen. Sie verlaufen einigermaßen chronologisch und fügen an passenden Stellen besondere Erfolge und Momente ein. Die Struktur der Kapitel orientiert sich an den insgesamt 15 erschienenen Studioalben, von *Murmur* (1983) über *Green* (1988) und *Reveal* (2001) bis zum finalen *Collapse into now* (2011). Jedes Album erhält eine schwarz/weiße Seite mit grauem Druck in kleiner Schrift, eine Art Besprechung mit Cover, Erscheinungstag, Rezension und verworfenen Titeln sowie einer persönlichen Bewertung durch „magische Momente“, dem „Monstersong“ des Albums und dem „Merksatz“ (einer Textzeile aus einem Song). Auch hier wird die Zielgruppe des Buches klar. Dass Stipe von Fuß liebevoll als „Weirdo“ (S. 120) bezeichnet wird, passt also.

Alle nummerierten Kapitel starten mit stimmungsvollen Zitaten aus Interviews der Musiker. Die Abschnitte sind von unterschiedlicher Länge, je nachdem, wie viel in den darin behandelten Jahren passiert ist. Die ersten drei, insgesamt 25 Seiten umspannenden Kapitel handeln von der Gründung der Band, den Verbindungen zum Label I.R.S., den frühen Presseberichten und dem ersten Auftritt in der Show von David Letterman 1983.

An Fahrt nimmt die Erzählung auf, als R.E.M. 1988 zum Major-Label Warner wechselt. Hier greift Fuß immer wieder auf, was die Band besonders macht: Authentizität trotz Veränderung. R.E.M. sind nie dem verfallen, was man dem „corporate rock“ (S. 68) sonst vorwirft: Kommerzialisierung um jeden Preis. Die Chronologie der Ereignisse wird durch das fünfte Kapitel aufgebrochen, welches sich dem politischen Engagement der Vier widmet. Die Aktivitäten reichen von Umweltschutz vor der Jahrtausendwende bis zur US-Wahl 2004, der Teilnahme an dem weltumspannenden Benefiz-Rockkonzert Live 8 im Jahr 2005 und Trump-Kritik in den 2010ern. Auch die Kapitel 7, 8 und 12, die vom Privatleben, dem besonderen Stil der Band und den Tourneen handeln, schließen sich an dieses Konzept an: Sie greifen Themenkomplexe auf und sortieren interessante Informationen und Anekdoten über längere Zeiträume ein. Diese Sprünge mögen zwar auf den ersten Blick verwirrend anmuten, brechen aber angenehm die sonst streng chronologische Erzählung auf und sorgen für Abwechslung im Lesefluss. Als weitere Auflockerungen sorgen verschiedene (teils skurrile) Listen – von Coverversionen über Tiere und Pflanzen in R.E.M.-Songs. Diese sind, wie auch die Diskografie der Band, im Inhaltsverzeichnis aufgeführt.

Mit dem „80-Millionen-Deal“ (S. 165) mit Warner (dessen Summe wohl gar nicht stimmte) beginnt die letzte Ära der Band. Ab Kapitel 10 ist Schlagzeuger Berry nicht mehr dabei, R.E.M. ist in Europa zu Beginn der 2000er erfolgreicher als in Amerika, und die Band be-

schließt in Kapitel 13 ihre Auflösung: „R.E.M. calls it a day!“ (S. 219). Doch in *Life and how to live it* beginnt der spannendste Abschnitt: In *Second guessing* analysiert Fuß akribisch Songtexte von Stipe, gespickt mit Interpretationen und Anekdoten – auf eine Art, wie es in der deutschsprachigen Literatur bisher fehlte. Fuß schafft es, auf besondere Weise zu erläutern, warum Stipe die Atmosphäre wichtiger ist als die Semantik. Die zwei abschließenden Kapitel, das letzte mit einem Gedicht von Tom Liwa, runden das Buch angenehm ab, wirken aber im Vergleich zu *Second guessing* fast wie Beiwerk.

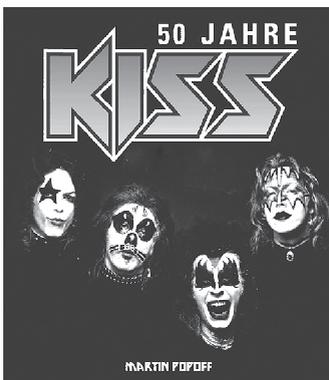
Tatsächliches Beiwerk sind die auf den Seiten 225 bis 240 auf verstärktem Papier abgedruckten Farbfotografien aus der Bandgeschichte. Schade ist besonders, dass die ansonsten eher selten im Text vorhandenen Abbildungen nur in schwarz-weiß gedruckt wurden, ebenso die Albumbesprechungen. Das Papier ist ohnehin recht dünn, wodurch diese dunklen Seiten stark durchscheinen.

Ausschlaggebend sind aber nicht die Abbildungen, sondern die Texte. Diese sind durch den Schreibstil, die Anekdoten und den Humor schlicht großartig geraten. *Life and how to live it* ist besonders öffentlichen Bibliotheken vorbehaltlos zu empfehlen und als deutschsprachige Literatur in dieser Qualität mit nichts vergleichbar. Daher: „You don't need me to tell you now / that nothing can compare“ (*Leaving New York*, 2004).

Niklas Haupt ist Masterstudent der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Martin Popoff

50 Jahre Kiss. Die illustrierte Biografie



Rock and Roll All Nite – lässt sich die Karriere von Kiss mit diesem Songtitel der Band beschreiben? Die Zeiten, in denen die Band nur eine Gage von 50 Dollar für einen abendlichen Auftritt bekam, sind lange vorbei. Genau genommen ist es nun schon fünfzig Jahre her, dass das Debütalbum *Kiss*, auf dessen Cover die Band in auffälligem Make-up im Kabuki-Stil posierte, erschienen ist. Der kanadische Rockkritiker Martin Popoff, der sich selbst als Kiss-Fan der ersten Stunde beschreibt und die Kiss-Alben als ständige Wegbegleiter seines Lebens ansieht, führt in der vorliegenden illustrierten Biografie durch die fünfzigjährige Geschichte der Band. Dafür wählt er fünfzig Karriere-Highlights aus, die in chronologischer Ordnung jeweils in einem zwei- bis vierseitigen Kapitel besprochen werden. Jedes dieser Kapitel trägt dabei den Titel eines Songs von Kiss, der wiederum zum Inhalt des jeweiligen Kapitels passt. Zudem streut Popoff fünf Randgeschichten ein, die nicht im Inhaltsverzeichnis selbst aufgeführt werden. Sie enthalten Interviews mit den Originalbandmitgliedern Paul Stanley und Ace Frehley. Auch Personen, die mit Kiss direkt zusammengearbeitet haben wie zum Beispiel der ehemalige Bandmanager Bill Aucoin kommen zu Wort.

Höfen: Hannibal Verlag 2023.
192 S., Hardcover, durchgehend
farbig bebildert, 35,00 EUR.
ISBN 978-3-85445-767-1

Die einzelnen Meilensteine werden durch den Autor anregend besprochen und durch qualitativ hochwertige Illustrationen ergänzt. Diese reichen von Fotografien einzelner Auftritte über Plakate bis hin zu Erinnerungsstücken wie zum Beispiel Eintrittskarten. Popoff beschreibt die optische Gestaltung selbst als „hinreißend eingerichtete [...] Party-Zone dieser Band“ (S. 17) – dem kann nur zugestimmt werden! Auf einer aufklappbaren Doppelseite werden die wichtigsten Schlüsselmomente mithilfe eines Zeitstrahls aufgegriffen. Außerdem enthält das Buch einen Index und eine gegliederte Diskografie, die Informationen zu den Studioalben, den Soloalben der Bandmitglieder von 1978 und ausgewählten Livealben und Compilations bietet.

Die Geschichte der Band unterteilt Popoff in fünf Phasen, welche er als „Kiss-Dur“, „Kiss-Moll“, „MTV, Hair Metal und Kiss“, „Wiedervereinigung“ und „Das Vermächtnis“ (S. 12 f.) bezeichnet. Die ersten beiden Phasen umfassen die zentralen Momente der Bandgeschichte in den 70er Jahren, welche mehr Beachtung als die nachfolgenden Jahrzehnte erfahren. So beschreibt Popoff in „Kiss-Dur“ zunächst, wie Gene Simmons und Paul Stanley Bandmitglieder suchten und diese in dem Drummer Peter Criss und dem Gitarristen Ace Frehley fanden, der sich beim damaligen Casting einfach vordrängelte und dann einem anderen Bewerber während des Vorspiels kurzerhand das Verstärkerkabel herauszog. Gemeinsam formierten sich die vier unter dem Bandnamen Kiss und konnten mit der Hilfe des neu angeheuerten Bandmanagers Bill Aucoin Casablanca Records von einem Plattenvertrag überzeugen. Dargestellt wird daraufhin der Aufstieg der Band, welcher (unter anderem begleitet von finanziellen Schwierigkeiten des Labels) letztlich durch den rettenden Durchbruch mit dem Album *Alive!* gelang. Durchsetzt ist diese Darstellung immer wieder mit der Darstellung von prägenden Momenten wie etwa der Formierung der Kiss Army, der Fangemeinschaft, welcher sich Popoff ebenfalls anschloss.

Als für das zweite Livealbum ein Session-Gitarrist zum Einspielen von neuen Songs angestellt werden musste, sieht Popoff dies als Symbol für „den Zusammenbruch der Teamdynamik“ (S. 68) und leitet in den zweiten Teil des Buchs, „Kiss-Moll“, über. Nun werden Pleiten und Misserfolge klar benannt. Darunter befindet sich neben dem Film *Kiss Meets the Phantom of the Park* (welcher der Band am Ende so peinlich war, dass ihre Mitarbeitenden diesen partout nicht ansprechen durften) ein schräger Interview-Auftritt in der Spätabendsendung „Tomorrow Show“ im Jahr 1979. Der Bruch, der letztlich zum Ausstieg von Peter Criss und bald darauf Ace Frehley führte, findet hier Erwähnung.

Der dritte Teil behandelt den Übergang in eine Zeit, in der sich Kiss ohne Make-up präsentierten, was zuerst auf dem neuen Musiksender MTV präsentiert wurde, um mit dem „abgeschminkten“ Zustand als Werbestrategie einen dringend nötigen Erfolg einfahren

zu können. Begleitet wurde dies von Problemen bei der Auswahl eines neuen Gitarristen oder zu teuren Bühnenshows und sinkenden Ticketverkäufen. Traurige Momente wie den Tod des langjährigen Drummers Eric Carr spart Popoff ebenfalls nicht aus.

Nach dem Erfolg mit der Sendung MTV Unplugged und dem dabei entstandenen Livealbum (1995/96), an dem Ace Frehley und Peter Dinklage wieder beteiligt waren, wird die vierte Phase der „Wiedervereinigung“, welche aber wegen erneut verhärteter Fronten nicht lange hielt, eingeleitet. Der letzte Teil des Buchs würdigt noch einmal Erfolge wie die Aufnahme in die Rock & Roll Hall of Fame, welche die Band allerdings 15 Jahre lang vor der Tür hatte warten lassen. Zum Schluss wird dann der Bogen zu der „End of the Road World Tour“, der letzten Konzerttournee von Kiss, gespannt.

Durch alle Phasen hinweg erläutert Popoff die einzelnen Studioalben, Livealben und die vier simultan veröffentlichten Soloalben der Bandmitglieder von 1978 als Meilensteine und zeigt deren Entstehungshintergründe auf. So beschreibt er zum Beispiel den Sound, die Inspiration zu einzelnen Songs und gibt gelegentlich unterhaltsame Anekdoten bei. Dabei gibt Popoff sehr direkt und teils mit bissigem Humor seine eigene Meinung wieder, zum Beispiel wenn er über die Aufnahmen von Kiss mit dem Melbourne Symphony Orchestra spricht: „irgendjemand hat das Klassik-Radio eingeschaltet, und könnte irgendwer das verdammte Ding ausschalten?“ (S. 145).

Aufmerksamen Lesenden wird auffallen, dass sich hin und wieder kleine Fehler eingeschlichen haben. Dann passiert es schon mal, dass das Album *Alive!* ein ganzes Jahr vor dem eigentlichen Erscheinungsdatum vergoldet wird oder Kiss-Songs bereits seit 2001 auf YouTube zu finden sind, auch wenn die Plattform erst 2005 gegründet wurde. Außerdem trifft die Aussage, dass das Album *Sonic Boom* bei keinem Streamingdienst zu finden ist, für Deutschland nicht zu.

Lesende, die noch nicht vertraut mit der Bandgeschichte sind, könnten sich die ein oder andere zusätzliche Erläuterung wünschen, doch insgesamt bietet das vorliegende Werk alleine durch die Gliederung einen guten Einstieg. Popoff versteht es, ein klares Bild der Ereignisse rund um Kiss zu zeichnen. Dies gelingt durch den Einbezug von Standpunkten der Bandmitglieder und deren Zeitgenossen, vor allem aber durch seine Auswahl von sowohl positiven als auch negativen Seiten der Band. Dadurch wird das Ziel, einen Schnelldurchlauf durch die Band-Geschichte zu bieten, voll und ganz erfüllt. Geeignet ist dieses Jubiläums-Buch insbesondere für Fans, die im Hinblick auf die nun beendete „End of the Road World Tour“ noch einmal nostalgisch durch die Karriere der Band blättern möchten.

Ronja Kasper ist Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Alte Musik heute

Hrsg. von Richard Lorber



Kassel: Bärenreiter/Metzler
2023. 416 S., Hardcover, 39,99
EUR.
ISBN 978-3-66266-599-2

Das von den vier Einrichtungen Westdeutscher Rundfunk Köln, Forum Alte Musik Köln, Hochschule für Musik und Tanz Köln und Zentrum für Alte Musik Köln (zamus) gemeinsam erarbeitete Buch *Alte Musik heute* beschäftigt sich mit verschiedenen Aspekten historischer Aufführungspraxis. Dabei werden nicht nur aufführungspraktische Themen wie die Frage nach der Instrumentalisierung, der Besetzung und der Authentizität behandelt, sondern auch Feinheiten wie die Verschiedenartigkeit historischer Geigenbögen und die finanziellen Hürden, vor denen Musiker*innen stehen können. Es wird ein erstaunlich breites und tiefes Spektrum der Alte-Musik-Szene beleuchtet und mit persönlichen Erfahrungen einzelner Fachleute verfeinert.

Das Buch besteht aus sechs großen Kapiteln, von denen die ersten fünf in Aufsätze mit Unterkapiteln eingeteilt sind, die von verschiedenen Autor*innen stammen; das sechste Kapitel umfasst Interviews mit Menschen aus der Alte-Musik-Szene. Ein Anhang beinhaltet die Vorstellung der Kooperationseinrichtungen und ein Register.

In jedem Kapitel werden unterschiedliche Aspekte historischer Aufführungspraxis vorgestellt, mit dem Schwerpunkt, wie und ob man der künstlerischen Praxis (authentisch) nahekommen kann. Es geht um die möglichen musikalischen Vorstellungen oder Empfindungen der Komponist*innen, deren allgemeines soziales Umfeld, zu welchem Anlass die jeweilige Musik komponiert wurde oder um Kommentare von Zeitzeugen zur Musik. Historisch authentisch zu musizieren, da ist man sich einig, ist nicht möglich, da die Quellenlage zu lückenhaft ist. Forschungsergebnisse in diesem Bereich werden als nicht nachprüfbar eingestuft. Daher geht es darum, die Musik so nachzuempfinden, wie man sie sich aus heutiger Sicht vorstellt, was die Kreativität im Umgang mit alter Musik herausfordert. Jede Musikedition unterliegt den Werten der Zeit, in der sie erscheint, wodurch sich Bedeutungen verschieben können und die Aufführungskonvention verändert wird. Intensive musikwissenschaftliche Hintergrundrecherche und innovative Aufführungsformate schließen einander nicht aus, sondern befruchten sich gegenseitig. So wurde es zu Mozarts Zeit als „authentisch“ empfunden, ein Stück liebevoll einem moderneren Orchester anzupassen, „dem Geist nach und nicht den Buchstaben“ (S. 87). Heute gibt es unterschiedliche Meinungen, welcher Gesichtspunkt authentischer Aufführungspraxis der vorrangige ist, jedoch wird ein besonderes Augenmerk auf die Spielweise gelegt, wobei die Musik entmenschlicht wird, wenn nur die technischen Aspekte der Spielweise wie z. B. Bogenhaltung oder der historische Fingersatz berücksichtigt werden. Eine ausschließliche Auseinandersetzung mit Alter Musik ist unter dem Einfluss anderer Musikepochen und -stile nur schwer möglich. Diese *Mélange* aus vielen Musikstilen beeinflusst auch die heutige Art der Improvisationen in einem ganz

besonderen Maße, sodass es sehr schwierig ist, die Stile nicht zu vermischen. Daher spielen Musiker*innen, die sich auf die Alte Musik spezialisiert haben, nicht nur, sondern forschen oft auch. Bei der Quellenfrage ist es oft einfacher, nach dem Ausschlussprinzip vorzugehen, denn man kann nur selten nachvollziehen, wie man damals musiziert hat, oft kann man es aber eingrenzen oder Stilmittel ausschließen. So gibt es beispielsweise einen gravierenden Unterschied zwischen italienischer und französischer Musik. In der französischen nahm man eine Gesprächshaltung zum Zuhörer ein, „in der italienischen Musik dagegen findet man diesen Grundzug der Konversation nicht. Ihre Merkmale sind Virtuosität und der Ausdruck von Empfindungen, aber nie das Gespräch“ (S. 335). In den Bereich Alte Musik gehören auch Kastraten und Falsettisten, deren Gesangkunst man nicht mehr in der gleichen Weise klanglich nachvollziehen kann, was auch den Klang von Tenören und Bässen betrifft. Der Begriff Authentizität lässt sich nicht im selben Sinne auf das Agieren von Sänger*innen wie auf Instrumentalmusiker*innen übertragen. Aber auch die Spielweise von alten Instrumenten ist von der heutiger sehr zu unterscheiden. So muss man seine Herangehensweise anpassen, um klanglich schöne Ergebnisse zu erspielen. Dieses Phänomen hat es auch früher schon gegeben: ab etwa 1600 gab es Geigen, die grundsätzlich mit heutigen vergleichbar waren, und aus der Zeit etwa um 1700 gibt es Informationen über Neuerungen im Geigenbau, aber keine Informationen darüber, ob zu der Zeit alte Geigen umgebaut oder modernisiert wurden. Man kann also davon ausgehen, „dass zumindest eine Zeit lang sowohl ‚altmodische‘ als auch ‚moderne‘ Geigen nebeneinander verwendet wurden“ (S. 210). Das lässt sich zusätzlich anhand von Gemälden und Abbildungen in Abhandlungen darlegen. Diese verschiedenen Geigen hatten auch verschiedene spieltechnische Anforderungen und haben sich erst mit der Entwicklung in der Musik, was den Ambitus und den Klang angeht, ab Mitte des 18. Jahrhunderts stärker verändert, so dass sie sich der heutigen Geige immer mehr annäherten.

Auch die Stimmtonhöhen früherer Epochen werden angesprochen: Sie nachzuweisen, ist geradezu unmöglich, da die Quellen extrem spärlich und auch dort Messfehler nicht unwahrscheinlich sind. Vor und zeitweise parallel zur modernen gleichschwebenden Temperatur gab es Stimmungssysteme wie „wohltemperierte Stimmungen“, in der „jeder Dreiklang eine charakteristische Klangeigenschaft erhält“, das „macht es möglich, die Intervalle in häufig verwendeten Tonarten etwas wohlklingender zu stimmen als jene in selten gespielten“ (S. 147). Wenn ein Stück dann aber transponiert werden muss, kann es sein, dass sich dadurch der Charakter und die Stimmung stark verändert.

Bei der Rekonstruktion Alter Musik ist es ein Glücksfall, dass einige Lieder, die im 9. bis 11. Jahrhundert zwar aufgeschrieben worden sind, aber aufgrund der damaligen Notationsweise heute schwer interpretierbar wären, wegen ihrer großen Beliebtheit noch im 12. und 13. Jahrhundert in Notationen kopiert worden sind, die eindeutiger lesbar sind. Die ersten dokumentierten Instrumentalstücke des 13. Jahrhunderts überraschen durch ihr hohes kompositionstechnisches Niveau, daher geht man davon aus, dass es sich dabei um die hochentwickelte Spätform einer jahrhundertelangen mündlichen Tradition handelt.

Der Countertenor Valer Sabadus fasst zusammen, dass „die Alte Musik, vor allem die Barockmusik, [im Gegensatz zur Romantik oder Klassik,] noch lange Zeit [die] Hauptdomäne [der Countertenöre] bleiben wird, zumal es immer noch sehr viel unbekanntes Repertoire gibt, das in den Bibliotheken dieser Welt schlummert und nur darauf wartet, entdeckt zu werden“ (S. 395).

Dieses Handbuch gibt einen umfassenden Überblick über die Themen der Alten Musik und den aktuellen Forschungsstand. Zu Beginn liegt der Fokus der Beiträge zu Alter Musik auf den Forschungsergebnissen der Kölner Einrichtungen, was sich im Verlauf der Publikation aber ändert, vor allem mit den Interviews von Personen, die aus ihrem persönlichen Umfeld berichten und so noch mehr nationale und internationale Perspektiven einbringen. Die Themen und der Aufbau sind in sich schlüssig und zeigen einen historisch gesehen interessanten rezenten Zustand der Forschung und Meinung zu Alter Musik. Das Handbuch *Alte Musik heute*, herausgegeben von Richard Lorber, ist daher nicht nur eine Bereicherung für jede Bibliothek mit Sammlungsprofil im Alte-Musik-Bereich, sondern vor allem auch für alle Einrichtungen, die die praktische Musikausübung fördern, unterstützen und begleiten.

Anne Jordan ist Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Praxisfragen zur Musikrecherche Lösungen

Frage 1

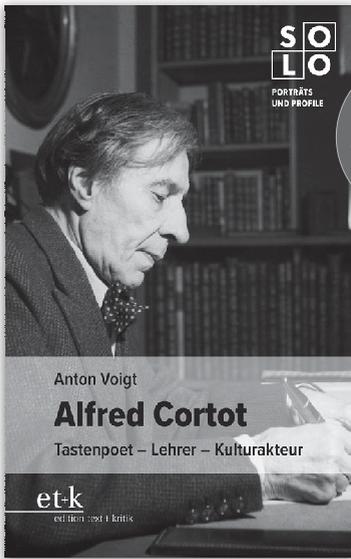
Die Datenbank Neue Musik <https://www.datenbankneuemusik.de> ist ein Kooperationsprojekt der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen und des Netzwerks Neue Musik Baden-Württemberg. Die Datenbank enthält Stücke für kleine und größere Besetzungen und richtet sich an Schüler*innen, Laien und semiprofessionelle Musiker*innen. Bemerkenswert sind die Suchkriterien – sie enthalten u. a. Felder nach Besetzungen, Schwierigkeitsgrad und Dauer.

Frage 2

Gesucht war die „Toccatà und Fuge d-Moll“. Woher sollten die Besucherinnen auch wissen, dass musikalische Gattungstitel in Deutschland oft italienische Namen haben?

Frage 3

In der Kategorie „Tools and Resources“ finden sich unter <https://www.oxfordmusiconline.com> nicht nur sehr nützliche Leitfäden und Recherchehilfen wie z. B. der Grove Opera Index oder umfassende Darstellungen zu Dictionaries and Encyclopedias of Music, sondern auch ein zusammenfassender Beitrag zu fingierten Einträgen (Spoof Articles) in Nachschlagewerken zur Musik. Weiterführender Hinweis: Nicht bis in den Grove, aber immerhin bis in die baden-württembergische Landesbibliografie und die DNB hat es übrigens die Biografie *Rudolph Beck-Dülmen – Denker in dunkler Zeit* geschafft, an der die Stuttgarter Musikbibliotheksprofessoren Krueger und Hornung wesentlichen Anteil hatten. Sehr vergnügliche Lektüre!

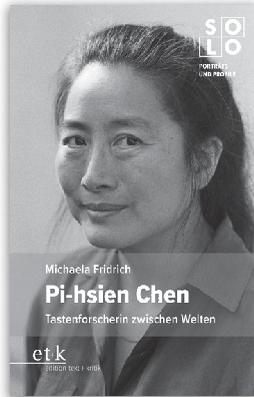


ersch
Sommer
2024

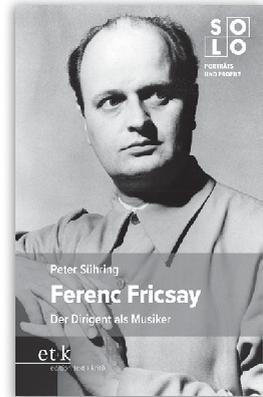
Von seinen Bewunderern als »Poet am Klavier« gerühmt, von anderen als »Kollaborateur« der deutschen Besatzungsmacht im Zweiten Weltkrieg gebrandmarkt: **Alfred Cortot** (1877–1962) gehörte jener Generation legendärer Pianisten an, deren Spiel unverwechselbar ist und das Musiker und Musikliebhaber nach wie vor in seinen Bann zieht.



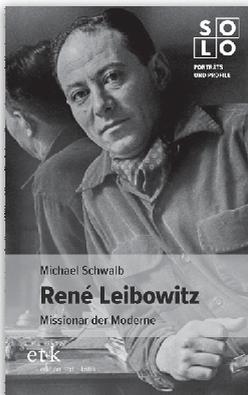
ISBN 978-3-96707-825-1



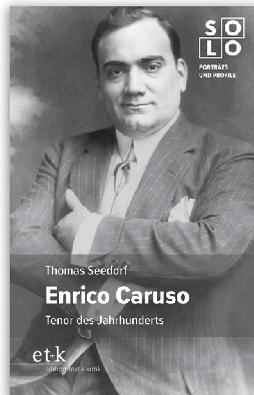
ISBN 978-3-96707-777-3



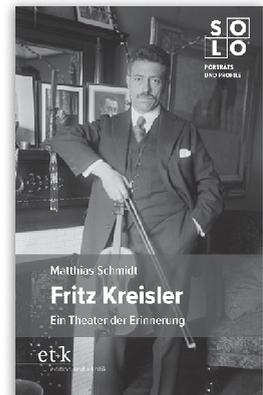
ISBN 978-3-96707-815-2



ISBN 978-3-96707-622-6



ISBN 978-3-96707-612-7



ISBN 978-3-96707-614-1

et+k

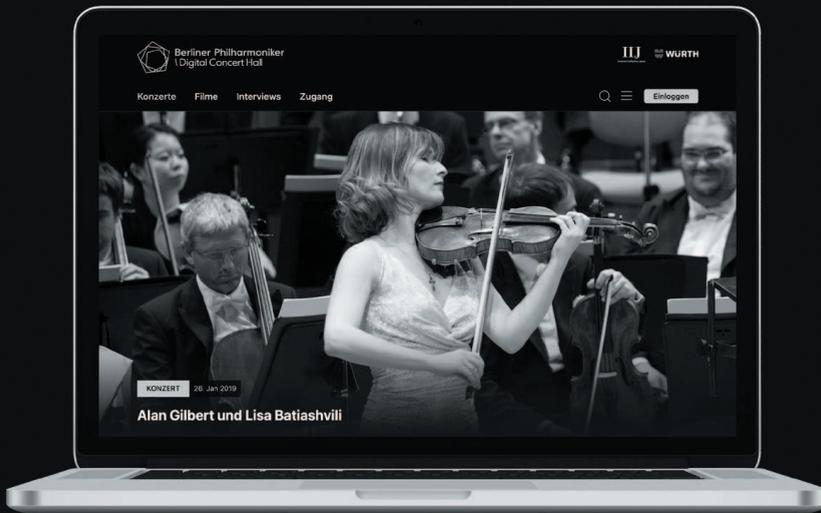
edition text+kritik · www.etk-muenchen.de



Berliner
Philharmoniker

Digital
Concert Hall

Klassik mit den Berliner Philharmonikern – in Ihrer Bibliothek!



Über 2000 Werke der klassischen Musik in
Interpretationen der Berliner Philharmoniker: mit einem
Zugang zur Digital Concert Hall for Institutions.



Jetzt kostenlos testen
digitalconcerthall.com/institutions

III
Internet Initiative Japan

WÜRTH

ortus musikverlag

ortus studien 29

Klaus Hofmann

Peter Thalheimer

Johann Gottlieb Janitsch (1708–1762). Thematisches Verzeichnis seiner Werke. Janitsch–Werkverzeichnis (JWV)

om342 / ISBN 978-3-910684-06-5
Klappenbroschur, XXIV + 144 Seiten
30,00 EUR

Klaus Hofmann
Peter Thalheimer

Johann Gottlieb Janitsch (1708–1762)
Thematisches Verzeichnis
seiner Werke
Janitsch–Werkverzeichnis (JWV)



ortus
studien

Johann Gottlieb Janitsch (1708–1762) zählt zu den namhaften Musikern der Berliner Hofkapelle neben Quantz, C. Ph. E. Bach und den beiden Graun. Nach dem 1740 erfolgten Regierungsantritt Friedrichs II. wurde er Contravolonist in der königlichen Hofmusik. In Berlin entfaltete Janitsch eine rege Tätigkeit als Komponist und als Veranstalter seiner bereits in Rheinsberg begründeten so genannten „Freitags-Akademien“, halböffentlicher Hauskonzerte, die eine wichtige Rolle im beginnenden bürgerlichen Konzertwesen der preußischen Metropole spielen sollten.

Während die Musikgeschichtsschreibung Janitsch nie ganz vergessen hat, blieb er in der musikalischen Praxis lange Zeit nahezu unbekannt. Die Wiederentdeckung in breiterem Rahmen setzte erst in den 1970er Jahren ein. Dabei wurde zunehmend deutlich, wie sehr Janitschs teils verstreut überliefertes Schaffen der Sichtung und Ordnung bedurfte.

Das Janitsch–Werkverzeichnis (JWV) gibt erstmals einen Gesamtüberblick über den heute bekannten Werkbestand. Dieser umfasst neben einzelnen Beiträgen zur Orgel- und Klaviermusik, einer kleinen Zahl von Konzerten und einigen Vokalwerken ca. 90 Trio- und Quartettsonaten sowie 30 Sinfonien und Orchesterouvertüren. Das JWV versieht jede Komposition mit einer Werknummer, gibt die Satzanfänge in Noten an und verzeichnet Quellen und Neuauflagen.

Lieferung
über Buch- und
Musikalienhandel
oder direkt:

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

ortus musikverlag

ortus studien 33

Antje Becker

**Von der Alten Musik zu den
alten Instrumenten:
Die Schnitger-Pioniere Paul
Rubardt, Gustav Fock und
Hans Henny Jahnn. Orgel-
historische Forschung um
1920/30**

om341 / ISBN 978-3-910684-05-8
Klappenbroschur, VI + 225 Seiten
35,00 EUR

Antje Becker

Von der Alten Musik zu den alten
Instrumenten: Die Schnitger-Pioniere
Paul Rubardt, Gustav Fock
und Hans Henny Jahnn
Orgelhistorische Forschung um 1920/30



Um 1920 begannen drei junge Männer, sich unabhängig voneinander für den Orgelbauer Arp Schnitger zu engagieren: Paul Rubardt, Gustav Fock und Hans Henny Jahnn. Sie waren etwa gleich alt und stammten aus ähnlichen bürgerlichen Verhältnissen des nordwestdeutschen Raums, der von Schnitger einst wesentlich geprägt und gestaltet worden war. Alle drei hatten sich zuvor mit der (Orgel)Musik vergangener Jahrhunderte befasst und, in unterschiedlichen Intensitäten, auch mit dem dazugehörenden Instrumentarium.

Das Buch beleuchtet Werdegänge wie Arbeiten der Akteure. Die Anfänge der Schnitger-Forschung werden reflektiert und geistes- wie wissenschaftshistorisch beleuchtet. Es entsteht ein Porträt der Grundlagen, Motivationen und Qualitäten orgelhistorischer Forschung um 1920/30 – eine Zeit, in der sich die Instrumentenkunde als Teildisziplin universitärer Musikwissenschaft konstituierte und ihrerseits auf den Umgang mit der Musik vergangener Jahrhunderte, insbesondere ihre Interpretation ein- beziehungsweise zurückwirkte.

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