

Forum **M**usikbibliothek
3 / 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,

wieder geht ein abwechslungsreiches Jahr zu Ende und wir freuen uns, diesen Jahrgang mit aktuellen Berichten aus unterschiedlichen Städten und Sparten des Musikbibliothekswesens abschließen zu können, die wir für Sie zusammengestellt – und in manchen Fällen selbst verfasst – haben. Wir hoffen, dass der eine oder andere Beitrag Ihr Interesse weckt und beginnen unsere Reise in der Hauptstadt des Techno: In der Rubrik Spektrum geht es ins musikalische Berlin. Julian Obando Rodriguez führt dort die Arbeit mit dem mobilen Musik-Markospace m3 fort, die Evan Schneider und Carola Schülzky-Kirchhof im Heft 2/2021 von Forum Musikbibliothek vorgestellt hatten. Obando berichtet nicht nur von der aktuellen Arbeit in Charlottenburg, sondern nennt weitere Beispiele für die Vermittlung elektronischer Musik in Berliner Musikbibliotheken, die den Menschen in Berlin die Möglichkeit geben, den Sound of Berlin mitzugestalten.

Doch nicht nur die Berliner Bibliotheken erlauben es ihren Nutzenden, sich selbst musikalisch zu betätigen. Heiderose Gerberding stellt in der Rubrik Rundblick das partizipative Format des Feierabendsingens und das an das Shared reading angelehnte Angebot Platten-gestöber der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam vor. Zuvor aber berichten Matthias Manecke und Christoph Steiger vom aktuellen Stand des im Juli 2023 veröffentlichten Standards RDA DACH und der neuen STA-Plattform mit einem besonderen Augenmerk auf die Neuheiten im Bereich der Erschließung von Musikressourcen.

Im IAML-D-A-CH-Forum schildert Dina Heß ihre Eindrücke von der internationalen IAML-Konferenz 2024 in Südafrika. 160 Teilnehmende aus aller Welt haben dort den während der Wintersemesterferien verwaisten Campus in Stellenbosch belebt und hatten neben den üblichen Konferenzthemen viel Gelegenheit, afrikanische Musik und ihre Instrumente durch authentische Vermittlung kennenzulernen.

Im Editorial von Heft 2/2024 kündigten wir ein Interview der Schriftleitung von Forum Musikbibliothek mit der Redaktion der Zeitschrift LIBREAS an, welches Sie nun auch in Forum Musikbibliothek nachlesen können, nachdem es in der LIBREAS-Ausgabe #45 im Juli online erschien. Warum wir diese Arbeit machen und wie sich die Musikbibliotheksfachwelt von der allgemeinen Bibliothekswelt unterscheidet sowie Hypothesen dazu, wie Letztere auf uns blickt, war für uns selbst sehr aufschlussreich. Der Abdruck in diesem Heft erfolgt mit freundlicher Genehmigung von LIBREAS, und wir weisen gern auf die gesamte Ausgabe 45 hin. Sie versammelt unter dem Titel *The Sound of Libraries* viele spannende Artikel, in denen es um verschiedene Aspekte von Musik und Geräuschen in Bibliotheken geht (<https://libreas.eu/ausgabe45/>).

Anna Ferger und Aleksander Marčić präsentieren indessen im Beitrag zu NFDI4Culture Neuigkeiten aus den Entwicklungen zur MEI-Garage, einem Webdienst, der die Konvertierung von musikwissenschaftlichen Forschungsdaten in verschiedene Formate ermöglicht.

In der Rubrik Personalia schließlich gibt es dieses Mal besonders viel aus Köln zu berichten, aber auch aus Stuttgart und Lübeck. Erfreulich ist vor allem, dass drei Stellen vielversprechend neu besetzt werden konnten. Und wenn wir den in den Ruhestand wechselnden Kolleginnen so viel Arbeit für IAML zu verdanken haben wie Jutta Lambrecht, kann ein Artikel schon mal länger werden.

Die Buchbesprechungen sind in diesem Heft nicht so zahlreich wie im vorangegangenen, bilden aber wieder eine ganze Themenpalette ab. Mit Heiderose Gerberdings Rezension einer Arbeit über Johann Sebastian Bachs Kantaten aus dessen Leipziger Zeit ist die eine zeitliche Grenze dieser Rubrik im vorliegenden Heft von Forum Musikbibliothek markiert, die andere wird von Rezensionen von Büchern über die speziell schwedischen Spielarten der Metal-Rockmusik und das Thema des Antisemitismus in der Musik angezeigt. Die beiden letzteren Texte von Sonja Müller und Florian Altenhöfer sind Ergebnisse der Kooperation mit Manuel Bärwald, aus dessen Leipziger Schüler*innenkreis schon vier Besprechungen im letzten Heft (und mehr in vorigen Jahrgängen) stammten. Wir freuen uns auf die weitere zukünftige Zusammenarbeit!

Themen der Zweiten Wiener Schule und der Moderne (wenn es noch die Moderne ist) betreffen die Rezensionen aus der Feder von Ullrich Scheideler (einmal über Leo Kestenberg und die Weimarsche Musikreform, einmal über Alban Berg am Beispiel von dessen Lyrischer Suite) und von Peter Sühning über das im vergangenen Jahr in lucem edierte Schönberg-Handbuch. Ligetis *Grand Macabre* schließlich ist Gegenstand eines Tagungsbandes, den Melissa Williams in dieser Ausgabe von Forum Musikbibliothek bespricht.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre!

Schriftleitung & Redaktion

Spektrum	7	Julián Obando Rodríguez: Die Vermittlung elektronischer Musik in der Stadtbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf in Berlin
IAML-D-A-CH-Forum	13	All Music is Equally Important. IAML-Kongress in Stellenbosch, Juni 2024 (D. Heß)
	17	Interview mit der Redaktion des Forum Musikbibliothek durch die Redaktion der Zeitschrift LIBREAS
	23	Weiterentwicklungen von MEIGarage im Rahmen von NFDI4Culture (A. Ferger und A. Marčić)
Personalia	27	Nachruf auf Renate Schleth, Lübeck (1931–2024) (A. Schnoor)
	27	Neue Leitung des WDR-Musikarchivs (J. Lambrecht)
	28	Zurück im Musikbibliothekswesen: Birgitta Blankenmeier ist neue Leiterin des Sachgebietes Musik, Medien, Makerspace an der Stadtbibliothek Köln
	29	Die Unermüdliche: Zum Ruhestand von Jutta Lambrecht (S. Hein)
	35	Wechsel im Leitungsteam der Bibliothek der HMDK Stuttgart. Anne-Marie Metzger folgt auf Caterina Becker
Ricercar	37	Praxisfragen zur Musikrecherche
	71	Lösungen
Rundblick	38	Leipzig/Wien: Der Standard RDA DACH und Musik-Ressourcen in der STA-Dokumentationsplattform (M. Manecke und C. Steiger)
	41	Potsdam: Feierabendsingen & Plattengestöber – zwei neue Veranstaltungsreihen in der SLB Potsdam (H. Gerberding)
Fermata	46	Einblick von außen ... mit Christina Richter-Ibañez
Rezensionen	51	Dietmar Schenk: Menschenbildung durch Musik. Leo Kestenberg und Weimars Musikreform 1918–1932 (U. Scheideler)
	54	Michael Maul: J. S. Bach. „Wie wunderbar sind deine Werke!“ (H. Gerberding)
	55	Klavatur des Hasses. Antisemitismus in der Musik. Hrsg. von Maria Kanitz und Lukas Geck (F. Altenhöfer)
	58	Schönberg Handbuch. Hrsg. von Andreas Meyer, Therese Muxeneder, Ullrich Scheideler (P. Sühring)

- 61 Nicole Jost-Rösch: Alban Berg – erzählender Komponist, komponierender Erzähler. Eine Untersuchung am Beispiel der *Lyrischen Suite* und ihrer Narrative (U. Scheideler)
- 65 Zwischen Apokalypse und Groteske. György Ligeti: LE GRAND MACABRE. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Johann Casimir Eule (M. Williams)
- 68 Blut, Feuer, Tod – Die Geschichte des schwedischen Metal. Hrsg. von Ika Johannesson und Jon Jefferson Klingberg (S. Müller)

Julián Obando Rodríguez

Die Vermittlung elektronischer Musik in der Stadtbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf in Berlin

*In diesem Beitrag wird die Vermittlung elektronischer Musik in der Stadtbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf in Berlin vorgestellt. Der erste Teil bietet einen Überblick über die Entwicklung der elektronischen Tanzmusik und Technokultur in Berlin sowie über deren Bedeutung für die Bundeshauptstadt. Im zweiten Teil werden verschiedene Angebote zur Vermittlung elektronischer Musik in Berliner öffentlichen Bibliotheken und Familienzentren präsentiert. Anschließend werden konkrete Formate und Veranstaltungen behandelt, die von der Bezirkszentralbibliothek in Charlottenburg-Wilmersdorf und der Heinrich-Schulz-Bibliothek mit Musikabteilung in Kooperation mit anderen Institutionen und Kooperationspartner*innen durchgeführt werden.*

Das digitale Zeitalter, das zunehmende Bedürfnis nach Medienkompetenz und der technologische Fortschritt ermöglichen es, was einst als weit entfernter Traum erschien. Dank dieser Entwicklungen kann die Musikvermittlung ihre Grenzen erweitern. Was früher mühsam gesucht oder abgewartet werden musste, kann heute durch eine schnelle Suche gestreamt oder gehört werden. Hochwertige Musik lässt sich nun dank Audio-Workstations (DAWs) wie Ableton Live oder GarageBand bequem am Laptop in den eigenen vier Wänden komponieren, arrangieren, produzieren und vermarkten. Computer, Tablets und Smartphones dienen als Musikinstrumente, und zahlreiche Musik-Apps stehen allen Smartphone-Besitzer*innen zur Verfügung.

Das wachsende Interesse an elektronischer Musik profitiert enorm von dieser leichten Zugänglichkeit, und obwohl die elektronischen Musikinstrumente weniger komplex als früher erscheinen könnten und die DAWs kostengünstige Alternativen zu traditionellen Produktionsstudios bieten, erfordert die Vermittlung elektronischer Musik er-

fahrenes Fachpersonal und geeignete Räume mit entsprechender Infrastruktur. Musikbibliotheken können hier eine wichtige Rolle als Begegnungsorte und Treffpunkte spielen sowie einen bedeutenden Beitrag zur Vermittlung elektronischer Musik leisten. In Berlin ist dies wegen der engen Beziehung der Stadt zur elektronischen (Tanz-)Musik mehr als erwünscht.

Der „Sound of Berlin“

Nach dem Mauerfall etablierte sich Techno als der neue Sound einer wiedervereinigten Generation, die Zuflucht zum Tanzen in teilweise verlassenen Bauten wie Fabriken oder Einkaufshäusern fand. Das Phänomen entwickelte sich rasant, und bald stand die internationale Presse vor den Türen von Tresor oder Berghain – einst verlassene Gebäude, nun Institutionen und Heiligtümer der Techno-Szene. In den folgenden Jahren prägte die elektronische Tanzmusik das Leben und das Image von Berlin. Seitdem pilgern tausende Techno-Tourist*innen nach Berlin, um ausschließlich die langen Nächte der Berliner Techno-Szene zu erleben.^{1/}

Techno hat längst den Berliner Untergrund verlassen und verbreitet sich in verschiedenen Teilen der Stadt: Straßen sowie Bildungs- und öffentliche Einrichtungen dienen als neue Spielstätten. Dadurch gewinnt die elektronische Tanzmusik neue Anhänger*innen und erregt mehr Aufmerksamkeit – zum Glück für einige, zum Ärger für andere. Die bekannteste öffentliche Location für Techno in Berlin war zweifellos die Loveparade. Einst war sie das größte Techno-Festival der Welt und zog zwischen 1989 und 2006 Millionen begeisterte Menschen jedes Jahr nach Berlin. Ab 2007 wechselte das Festival seine Location und fand in verschiedenen Städten im Ruhrgebiet statt, bis es nach dem Unglück von 2010 in Duisburg endete. Bei dieser Tragödie kamen 21 Menschen ums Leben, und über 600 wurden verletzt. Die Ursachen waren unzureichende Sicherheitsmaßnahmen, mangelnde Planung und Überfüllung.

2019 gründete Dr. Motte, der Initiator der Loveparade, zusammen mit weiteren Interessierten der elektronischen Musik die gemeinnützige und nicht profitorientierte Organisation Rave The Planet mit Sitz in Berlin. Diese Organisation widmet sich der „Organisation von Techno-Events, kulturpolitischen Demonstrationen und Bildungsveranstaltungen sowie der Unterstützung von Kulturprojekten und dem Engagement für Nachhaltigkeit und soziale Gerechtigkeit.“/2/ Die erste „Rave the Planet Parade“ fand im Jahr 2022 statt.

Darüber hinaus konnten sich die Berliner Philharmoniker der Anziehungskraft der elektronischen (Tanz-)Musik nicht entziehen und öffneten ihre Türen für das Festival Strom im Jahr 2020./3/ An zwei Abenden konnten sowohl regelmäßige Besucher*innen als auch neue Gäste im Foyer und im Großen Saal der Berliner Philharmoniker elektronische (Tanz-)Musik erleben. Eine zweite Auflage des Festivals fand im Jahr 2023 statt.

Nach drei Dekaden ist Techno Bestandteil und Wahrzeichen von Berlin. Am 13. März 2024 wurde Berlins Technokultur nach mehreren Jahren von Initiativen und Versuchen in das bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes der deutschen UNESCO-Kommission aufgenommen. Damit wird die elektronische Musikkultur Berlins als schützenswertes Kulturgut anerkannt./4/

Elektronische Musik in Berliner öffentlichen Bibliotheken und Familienzentren

Aufgrund der ausgedehnten Geschichte der elektronischen (Tanz-)Musik in Berlin sollte es nicht verwundern, dass ihre Verbreitung ebenfalls in öffentlichen Einrichtungen wie Bibliotheken und Familienzentren geschehen kann. Dank der zunehmenden Digitalisierung, des technologischen Fortschritts und der Demokratisierung des Musizierens eröffnen sich neue Wege zum Miterleben neuer Musikkulturen. In Berlin verfügt die Zentral- und Landesbibliothek Berlin (ZLB) über einen Bestand elektronischer Musikinstrumente, die die Nutzer*innen ausleihen können./5/ Außerdem bie-

tet die ZLB (im Haus Amerika-Gedenkbibliothek) regelmäßig Veranstaltungen zum Thema elektronischer Musik an, darunter „Beep | Wir machen elektronische Musik“ an jedem ersten Sonntag im Monat oder den „DJ-Workshop“ in Kooperation mit dem Kollektiv Spoon./6/ Die Bezirkszentralbibliothek Pablo Neruda in Friedrichshain-Kreuzberg veranstaltet monatlich die „Electronic Music Jam“, ein Angebot für alle Interessierten ab 16 Jahren, die gemeinsam improvisieren und elektronische Musik machen möchten./7/

Das FEZ-Berlin, ein gemeinnütziges Kinder-, Jugend- und Familienzentrum, bietet seit 2023 die miniBOOTH an. Dieses Familienevent richtet sich an Kinder ab sechs Jahren und konzentriert sich auf elektronische Musik. Das Ziel von miniBOOTH lautet: „Die nächste Generation für elektronische Musikproduktion zu begeistern.“/8/ Das Angebot ist vielfältig und umfasst unter anderem die spielerische Auseinandersetzung mit elektronischen Klängen, das Kennenlernen, Ausprobieren und Bauen verschiedener elektronischer Musikinstrumente sowie die Teilnahme an Vinyl-Dj-ing und DJ-Controller-Workshops. Erwachsene können an der SUPERBOOTH teilnehmen, Europas größter dreitägiger Fachmesse für elektronische Musikinstrumente, an der lokale und internationale Aussteller beteiligt sind. Die SUPERBOOTH findet seit 2017 im FEZ-Berlin statt. Neben den Markenpräsentationen haben die Besucher*innen die Möglichkeit, im Rahmen von Workshops gemeinsam zu musizieren sowie Live-Musik, Konzerte und Performances zu erleben./9/

Der mobile Musik-Makerspace m3 der Heinrich-Schulz-Bibliothek in Charlottenburg-Wilmersdorf

Der seit Ende 2018 im Bibliotheksbetrieb integrierte mobile Musik-Makerspace m3 ist ein frei zugängliches mobiles Tonstudio, in dem Kinder, Jugendliche und Erwachsene selbständig oder im Rahmen eines Workshops Musik ohne Notenkenntnisse komponieren können. Der m3 besteht

aus zwei gleichwertigen Stationen, die jeweils aus einem iMac, einem Keyboard und einer Native Instruments MASCHINE MK3 bestehen. Außerdem stehen Kopfhörer und Mikrophone zur Verfügung. Nutzer*innen können auch ein beliebiges Musikinstrument, beispielsweise eine E-Gitarre, anschließen. Am m3 lassen sich kurze Melodien, Songs bis hin zu komplexeren Musikstücken komponieren, arrangieren und produzieren. Darüber hinaus können die Nutzer*innen dank der integrierten Mikrofone am m3 Interviews, Podcasts oder Hörspiele aufnehmen und vertonen./10/ Alle Kreationen können auf einem mitgebrachten Stick gespeichert werden, sodass die Nutzer*innen diese entweder bei ihnen zuhause oder am m3 beim nächsten Mal weiterbearbeiten können.

Während der Corona-Pandemie wurden Video-tutorials zu den Musikprogrammen GarageBand und MASCHINE am m3 professionell aufgezeichnet und auf dem YouTube-Kanal der Stadtbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf zur Verfügung gestellt./11/ Erst ab 2022 und mit der Aufhebung der Corona-Schutzmaßnahmen konnte der m3 wieder in seiner ganzen Breite genutzt werden. Seitdem finden mehrtägige Workshops für Kinder und Jugendliche in den Ferien statt. Unter Anleitung externer Dozent*innen können die Teilnehmer*innen Songs schreiben und produzieren sowie das professionelle Equipment kennenlernen. Auch Erwachsene haben die Möglichkeit, am m3 ihrer Kreativität freien Lauf zu lassen.

Der m3 feierte zwei Höhepunkte in den letzten zwei Jahren. Der erste war das Projekt *Unheimlich Fantastische Klänge – Vertonung von E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, das im Rahmen der Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin „Unheimlich Fantastisch – E.T.A. Hoffmann 2022“/12/ und in Kooperation mit der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin und dem Charlottenburger Herder-Gymnasium stattfand. Ziel des Projektes war es, eine literarische und musikalische Auseinandersetzung mit dem *Sandmann* zu ermöglichen. Nach der Lesung sollten die Schüler*innen aus zwei zehnten Klassen des genannten Gymnasiums ihre beliebige Figur aus der Erzählung im Musik-

Makerspace m3 vertonen. Nach zwei Wochen Kompositionsarbeiten entstanden siebzehn verschiedene Stücke./13/ Bereits bei der Konzeption und Planung des Projektes *Unheimlich Fantastische Klänge* sollten Musikkenntnisse keine Voraussetzung sein, um die erfolgreiche Teilnahme der Schüler*innen zu gewährleisten. Im Gegenteil wurde immer auf ihre Neugier, Kreativität und Freude auf gemeinsames Experimentieren Wert gelegt.

Das Projekt bot den Schüler*innen eine interdisziplinäre Perspektive auf das Leben und die Werke von E.T.A. Hoffmann. Darüber hinaus ermöglichte es ihnen nicht nur eine Auseinandersetzung mit verschiedenen musikalischen Elementen wie Melodien, Modi, Harmonien, Rhythmen, Spieltechniken und Klangfarben, um Empfindungen, Stimmungen oder Leitmotive der Erzählung zu gestalten, sondern auch das Kennenlernen professionellen Equipments für elektronische Musik, Musikproduktion und Sound Design.

Als zweites Highlight wurde dann im Juni 2024 der Musik-Makerspace m3 zum ersten Mal bei der Langen Nacht der Wissenschaften an der Universitätsbibliothek der TU Berlin vorgestellt./14/ In dieser Nacht durften über hundert Interessierte den m3 kennenlernen sowie ihren ersten Kontakt zu Musikprogrammen wie GarageBand, Maschine oder Ableton Live gemacht haben. Das Angebot sprach ganze Familien an. Kinder und Erwachsene zeigten großes Interesse an den vielfältigen Möglichkeiten des m3.

Zusammenarbeit und Kooperationen mit lev

lev versteht sich als Musikkollektiv, das sich der Vermittlung elektronischer Musikkultur widmet und sich an Lernende und Lehrende aller Altersgruppen richtet. Das Team besteht aus mehreren Musiker*innen, Musikpädagog*innen, Klangkünstler*innen, Komponist*innen und Musikproduzent*innen, die über ganz Berlin verteilt sind. Auf seiner Homepage stellt lev drei Schwerpunkte vor:



Abb. 1: Unheimlich Fantastische Klänge – E.T.A.-Hoffmann-Projekt am m3. © Stadtbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf / Tabea Bader

1. (Einzel-)Unterricht in elektronischer Musik: Dieser Unterricht deckt eine Vielzahl von Inhalten ab, darunter Beats und Sequencer, modulare Synthesizer, experimentelles Sounddesign, Arrangement, Komposition und Produktion, Gitarre und Elektronik, Theremin sowie Keyboard und vieles mehr.
2. Angebote für Bildungs- und Kultureinrichtungen: lev bietet Projekte, Workshops, Fortbildungen und Installationen zu verschiedenen Themen der elektronischen Musik an.
3. Entwicklung von frei zugänglicher Musiksoftware: lev hat sich darauf spezialisiert, Instrumente zur Vermittlung elektronischer Musik zu entwickeln. Diese Instrumente sind sowohl für Einsteiger ab neun Jahren als auch für Profis geeignet, die eine höhere Komplexität benötigen./15/

Die ersten Kontakte der Musikabteilung der Heinrich-Schulz-Bibliothek mit lev zur Einführung eines Angebots starteten im Jahr 2021, aber aufgrund wiederkehrender Haushaltssperren im Bezirk und enger Etats für die Planung von Veranstaltungen konnten wir erst im Herbst 2023 einen gemeinsamen Workshop, einen Soundparcours, konzipieren und durchführen. Diese Veranstaltung fand im Rahmen der feierlichen Eröffnung in den neu bezogenen Räumen der Heinrich-Schulz-Bibliothek statt, im ehemaligen Ratskeller des Rathauses Charlottenburg-Wilmersdorf im September 2023.

Die Installation des Soundparcours bestand aus verschiedenen analogen und digitalen elektroakustischen Instrumenten und Klangerzeugern und war für alle Interessierten frei zugänglich. Dafür wurden mehrere Tische mit Stromversorgung als Klangexperimente-Stationen aufgestellt.

Die Teilnehmenden hatten die Möglichkeit, unter Anleitung von zwei Workshopleitern oder eigenständig verschiedene Klangexperimente durchzuführen. Insgesamt gab es fünf Stationen, an denen Klänge visualisiert und bearbeitet wurden. Die Teilnehmenden erzeugten Beats mit ihrer eigenen Stimme und Klänge mithilfe analoger Synthesizer. Sie experimentierten mit Hardware- und digitalen Synthesizern, probierten spontane Klangimprovisationen aus und komponierten mit eigens aufgenommenen Samples. Die Bibliothek stellte für den Soundparcours mehrere iPads zur Verfügung, die mit Musik-Apps wie Koala, Playground oder GarageBand ausgestattet waren. Die Veranstaltung fand an einem normalen Betriebstag innerhalb der Öffnungszeiten der Bibliothek statt. Aus diesem Grund war der Einsatz von Kopfhörern nicht nur für eine optimale Durchführung des Soundparcours erforderlich, sondern auch, um andere Bibliotheksnutzer*innen bei ihrem Aufenthalt in der Bibliothek nicht zu stören.

Nach diesem ersten gelungenen Workshop ergab sich die Möglichkeit, gemeinsam mit einem anderen Mitglied von lev eine Workshopreihe für Erwachsene und Jugendliche ab 13 Jahren zu gestalten. Das neue Angebot hieß „Treffpunkt Synthesizer“ und wurde vom Projektfonds Kulturelle Bildung Charlottenburg-Wilmersdorf, FS3, gefördert. Treffpunkt Synthesizer fand zwischen April und Juli 2024 dienstagnachmittags statt. Insgesamt gab es zehn Termine à zweieinhalb Stunden, in denen die Teilnehmenden analoge und digitale Instrumente wie Synthesizer, Sequencer und Controller kennenlernten. Die Bibliothek stellte dazu mehrere iPads mit u. a. den Musik-Apps Ripplemaker, Hammerhead, AUM, Rozetta Sequencer Suite und DrumComputer – Synthetic Beats zur Verfügung. Der Workshopleiter brachte außerdem unterschiedliche Instrumente mit.

Dienstags verwandelte sich die Bibliothek in einen Treffpunkt für begeisterte Liebhaber elektronischer Musik. Die Teilnehmenden hatten in diesem Zeitraum die Möglichkeit, sich mit verschiedenen Aspekten der elektronischen Musik auseinander-

zusetzen. Sie konnten mit den Instrumenten experimentieren, neue Klänge ausprobieren, sich austauschen und beraten lassen. Individuell und gemeinsam erkundeten sie die Welt der elektronischen Musik in der Bibliothek.

Fazit

Dank Kooperationen mit Musikkollektiven wie lev und der Vorstellung des Musik-Makerspace m3 bei großen und gut besuchten Veranstaltungen wie der Langen Nacht der Wissenschaften konnte die Heinrich-Schulz-Bibliothek eine neue Zielgruppe erreichen sowie ihre Nutzer*innen auf die elektronische Musik aufmerksam machen. Nach der Auswertung des Soundparcours und des Treffpunkts Synthesizer konnten wir feststellen, dass das Angebot eher Erwachsene als Jugendliche ansprach. Obwohl bei beiden Formaten Jugendliche willkommen waren, fühlten sich diese von der Thematik wenig angesprochen. Eine Ausnahme bildete der 14-jährige Sohn eines Musikpädagogen, der zusammen mit seinem Vater an einem Termin des Treffpunkts Synthesizer teilnahm. Ansonsten waren die Teilnehmenden ausschließlich Erwach-

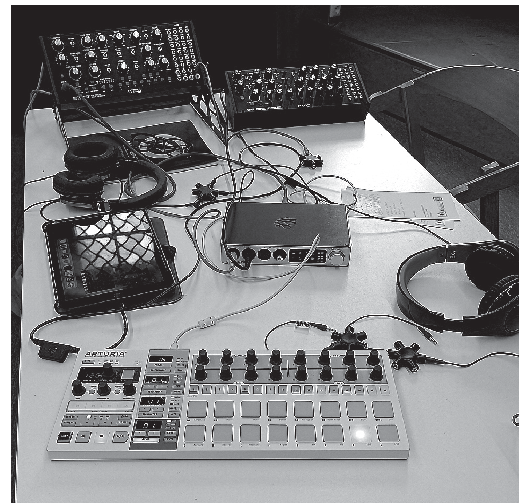


Abb. 2: Treffpunkt Synthesizer in der Heinrich-Schulz-Bibliothek mit Musikabteilung. © Stadtbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf / Julián Obando Rodríguez

sene mit und ohne musikalische Vorkenntnisse aus verschiedenen Milieus und Ecken von Berlin. Unter ihnen befanden sich Studierende, Medien- und Musikpädagog*innen, Elektroniker*innen, Rentner*innen und andere. Ihr Interesse und Fokus waren ebenfalls unterschiedlich. Einige wünschten sich eine detaillierte Erläuterung der Instrumente und ihrer Funktionen, während andere selbständig experimentierten und intuitiv mit den verschiedenen Musik-Apps und Geräten umgingen. Eine dritte Gruppe bildeten diejenigen, die einfach den Austausch über elektronische Musik und die Szene mit ihren Mitstreiter*innen genossen.

Künftig ist eine neue Veranstaltung in Kooperation mit lev geplant: ein zweitägiger Fieldrecording- und Soundscapes-Workshop. In diesem Workshop werden die Teilnehmenden sich mit dem Thema „Aufnehmen und Komponieren mit Field Recordings“ im Rahmen eines Soundscape-Spaziergangs in Charlottenburg auseinandersetzen. Ziel des Workshops ist es, verschiedene auditive Aspekte des Klangraums in Charlottenburg zu erleben und anschließend die daraus entstandenen Aufnahmen in kurze Soundscape- bzw. elektroakustische Kompositionsskizzen umzuwandeln. Darüber hinaus ist eine Erweiterung des Angebots am Musik-Makerspace m3 im Rahmen von Schulprojekten wie *Unheimlich Fantastische Klänge* erwünscht, um die Zielgruppe der Jugendlichen anzusprechen.

Die bisher gemachten Erfahrungen mit der Vermittlung von elektronischer Musik untermauern zwei wichtige Überlegungen. Erstens sollten Musikbibliotheken nicht nur passive Aufbewahrungsorte für Noten, Fachbücher und AV-Medien in der Gesellschaft sein. Stattdessen sollten sie aktiv agieren und ihre Nutzer*innen durch Veranstaltungen wie Lesungen, Konzerte und Workshops für neue Musikkulturen begeistern. Elektronische Musik ist eine von vielen Musikkulturen, die aufgrund ihrer Vielfältigkeit und Interdisziplinarität Menschen mit unterschiedlichen Interessen ansprechen kann. Dank des technologischen Fortschritts unseres Zeitalters erscheint sie nicht mehr so komplex, und ihre Vermittlung kann didaktisch, innovativ und spielerisch unabhängig vom Alter der Teilnehmenden erfolgen. Außerdem sollten Bibliotheken generell ihre Nutzer*innen dazu anregen, das Besondere und Charakteristische der Gesellschaft, in der sie sich befinden, zu erkunden. Im Rahmen unterschiedlicher Formate bemüht sich die Heinrich-Schulz-Bibliothek mit Musikabteilung um die Vermittlung der elektronischen Musik sowie die Etablierung eines Netzwerks für alle Interessierten in Berlin.

Julián Obando Rodríguez ist Musikwissenschaftler und kommissarischer Leiter der Musikabteilung der Heinrich-Schulz-Bibliothek in Charlottenburg-Wilmersdorf.

/1/ Beeris, Tim: The techno scene of Berlin as a religion. www.academia.edu/31092133/The_techno_scene_of_Berlin_as_a_religion (Abruf am 17. Juli 2024).

/2/ Vgl. www.ravetheplanet.com/ (Abruf am 17. Juli 2024).

/3/ Vgl. www.berliner-philharmoniker.de/konzerte/festivals/strom/ (Abruf am 17. Juli 2024).

/4/ Vgl. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/bundesweites-3> (Abruf am 17. Juli 2024).

/5/ Vgl. www.zlb.de/beepbib/ (Abruf am 17. Juli 2024).

/6/ Vgl. www.zlb.de/veranstaltungsuebersicht/beep-wir-machen-elektronische-musik-8/ und <https://www.tip-berlin.de/event/sonstiges/1465.2596578138/> (Abruf am 17. Juli 2024).

/7/ Vgl. www.berlin.de/stadtbibliothek-friedrichshain-kreuzberg/bibliotheken/bezirkszentralbibliothek-pablo-neruda/veranstaltungen-projekte/artikel.1433015.php (Abruf am 17. Juli 2024).

/8/ Vgl. fez-berlin.de/veranstaltungen2024/minibooth (Abruf am 17. Juli 2024).

/9/ Vgl. www.superbooth.com/de/ (Abruf am 17. Juli 2024).

/10/ Vgl. Schneider, Evan und Schülzky-Kirchhof, Carola: Beats bauen und Songs produzieren zwischen Notenregalen. Der mobile Musik-Makerspace m3 in der Stadtbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf in Berlin, in: *Forum Musikbibliothek* 2/2021, S. 20–25.

/11/ Vgl. www.youtube.com/@stadtbibliothekcharlottenb4083/playlists (Abruf am 17. Juli 2024).

/12/ Vgl. etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/etah2022/ (Abruf am 17. Juli 2024).

/13/ Vgl. www.wir-bieten-vielfalt-einen-ort.de/2022/11/08/unheimlich-fantastische-klaenge-e-t-a-hoffmann-projekt-am-m3/ (Abruf am 17. Juli 2024).

/14/ Vgl. www.langenachtderwissenschaften.de/en/program/detail/51247 (Abruf am 17. Juli 2024).

/15/ Vgl. www.lev-berlin.de/ (Abruf am 17. Juli 2024).

All Music is Equally Important. IAML-Kongress in Stellenbosch, Juni 2024

In ihrer Eröffnungsansprache zum diesjährigen IAML-Kongress ließ IAML-Präsidentin Pia Shekhter uns wissen, dass IAML eigentlich für „International Association of Marvellous Locations“ stehe – und das lokale Organisationskomitee der Stellenbosch University (mit Unterstützung von Kolleg*innen der University of Cape Town) bot uns, den Kongressteilnehmenden, nicht nur eine spannende, wie am Schnürchen verlaufende Tagung an einem malerischen Ort, sondern auch einen musikalisch und kulinarisch vorzüglichen Rahmen.

Wenn man einmal von den Online-Kongressen 2020 und 2021 absieht, deren Marvellous Location der ganze Planet war (mit Vorträgen, die live von allen Kontinenten außer der Antarktis in die Welt gestreamt wurden), fand der Kongress in diesem Jahr zum dritten Mal auf der Südhalbkugel dieser Erde und zum ersten Mal auf dem afrikanischen Kontinent statt. Zum ersten Mal setzte auch ich nach einer langen Reise mit einer für mich erstmaligen Überquerung des Äquators den Fuß auf afrikanischen Boden.

Je nach Wetterlage und Windrichtung erlaubt die Landung am Flughafen von Cape Town einen Blick auf den berühmten Table Mountain und die Gebirgsregion, die auch das Umland um Stellenbosch prägt. Nach einer fast 24-stündigen Reise (von Haustür zu Haustür) war es etwas unwirklich,



Abb. 1: Stellenbosch im Juni 2024. © Heß

dass sich mein Handy sofort nach Betreten des Flughafengebäudes automatisch mit dem Edu-room-WLAN verband und mir so die Gelegenheit gab, mich zu versichern, dass das Hotel meinen Flughafentransfer bestätigt hatte, während ich darauf wartete, offiziell in Südafrika einzureisen. Mit einem Stempel im Pass und ein paar tausend südafrikanischen Rand in der Tasche ließ ich mich von einem sehr netten Fahrer nach Stellenbosch fahren. Die etwa vierzig Minuten Fahrt brachten mich vorbei an Informal Settlements (Townships) und den Filmstudios von Cape Town in das kleine Universitätsstädtchen Stellenbosch, in dem alte Eichen mit Resten von Herbstlaub die Straßen säumen. Nicht nur sie erinnern an die koloniale Geschichte von Stellenbosch, eine der ältesten von Europäern gegründeten Siedlungen in Südafrika – was auch heute noch in der Architektur besonders der historischen Gebäude von Stellenbosch deutlich erkennbar ist.

Der südafrikanische Wintermonat Juni präsentierte sich mit sonnigen 22 °C von seiner besten (und ungewöhnlich regenarmen) Seite. Sei es an der Hotelrezeption oder auf dem kurzen Spaziergang zum Konservatorium – sogleich traf man bekannte Gesichter (oder erkannte einander an der Tagungstasche). Ich fühlte mich somit fast sofort campus-heimisch und vergaß dabei nahezu, dass ich rund 10.000 km von zuhause weg war. Da das Stadtbild dabei europäisch-vertraut wirkte, kam bei mir nach der langen Reise schnell ein gewisses Gefühl von Entspannung auf – das koloniale Echo gab dem zwar einen leisen, anfänglich etwas unbehaglichen Unterton, der aber vielleicht nicht ganz ungesund ist. Zum vertrauten Flair gehörten, wenig kolonial konnotiert, auch die Laubbläser, die mit bekanntem Getöse den in der Semesterpause menschenleeren Campus der Stellenbosch University vom Herbstlaub befreiten. Menschenleer blieb der Campus nicht, denn rund 160 IAMLiten fanden sich für eine Woche auf dem winterlich sonst etwas vereinsamten Campus ein.

In ihren Grußworten zur Opening Reception wurden die Versammelten am Sonntagabend

von Pia Shekhter (IAML-Präsidentin), Ellen Tiese (Leiterin der Universitätsbibliothek Stellenbosch) und Professorin Sibusiso Moyo (Prorektorin der Stellenbosch University) zu einer wunderbaren Tagung (mit gutem Wein) willkommen heißen und gaben dann die Bühne frei für Professor Dizu Plaatjies (South African College of Music, University of Cape Town) und eine Gruppe südafrikanischer Musiker*innen und Tänzer*innen, die uns musikalisch und musikwissenschaftlich auf die Woche einstimmten. Mit buntem Gewand und Federschmuck stellte Professor Plaatjies zunächst das vermutlich älteste Musikinstrument der Menschheit vor: einen schlichten Jagdbogen, Umrhubhe genannt, dessen Saite gezupft oder mit einem Stab (oder Pfeil) angeschlagen wird. Als Resonanzraum dient dabei der Mund, mit dem das obere Ende des Bogens umschlossen wird^{/1/}, wobei gleichzeitig Melodien durch pfeifende Obertöne erzeugt werden. Traditionell ist die Umrhubhe ein Instrument, das hauptsächlich von

Frauen gespielt wurde, doch Professor Plaatjies durfte von seiner Großmutter lernen.

Natürlich wurden die Instrumente nicht nur vorgestellt, sondern es wurde damit auch Musik gemacht – Musiker*innen und Tänzer*innen gelang es auch bei den anfänglich etwas brav sitzenden Kolleg*innen aus Nordamerika und Europa (zu denen ich zweifellos dazuzähle) schnell gute Stimmung aufkommen zu lassen. Der anschließende Empfang im Foyer des Konservatoriums mit exzellentem Wein aus der Region und köstlichen Häppchen ließ den Abend in fröhlicher Unterhaltung ausklingen. So bereitete uns die gelungene Opening Reception in all ihren Facetten mit Kulinarik und Kultur auf die Woche in Stellenbosch vor. Ein paar Vokabeln waren an diesem Abend auch schon in den sich für die Tagung nützlich erweisenden eigenen Wortschatz übergegangen: Sprachen wie Shona oder isiXhosa, Ethnien und Ethniengruppen wie San/Khoesan oder Xhosa und Instrumente wie die Umrhubhe sind nun Begriffe, mit denen ich zumindest etwas anfangen kann.

Am Montag fanden sich die Tagungsbesucher*innen zur Opening Plenary Session erneut im großen Endler-Saal des Konservatoriums ein. Den Anfang machte Bridget Rennie-Salonen von der Stellenbosch University mit einem Vortrag über multi-, inter- und transdisziplinäre Ansätze in der Ausbildung von Musiker*innen, den Aspekt der Künstler*innengesundheit und Ansätze zur Erarbeitung eines Health Literacy Frameworks für Musiker*innen in Anlehnung an das Framework for Information Literacy in Higher Education.^{/2/} Lee Watkins (International Library of African Music, Rhodes University, Südafrika) stellte die Versammelten anschließend auf ein paar der zentralen Fragen ein, die sich durch die Tagung ziehen sollen. Wie etwa geht man mit historisch kolonialistischen und europäisch geprägten Methoden bei der Sammlung von und Beschäftigung mit afrikanischer Musik um? Wie lassen sich operative und wissenschaftlich Fragen von Urheber- oder Persönlichkeitsrechten bei der Bildung heutiger und historischer Sammlung von afrikanischer Musik



Abb. 2: Professor Dizu Plaatjies bei der Opening Reception in der Endler Hall, Stellenbosch University, 23. Juni 2024. © HeB

klären? Wie kann man Musik, die – anders als häufig im klassischen europäischen Verständnis von (Kunst-)Musik – nicht nur hörbar ist, sondern mit Geruch, Geräuschen, Gesten, Kleidung, Schminke, Bewegungen, Ritual einhergeht und als Ngoma (Musik) selbst auch Ausdruck kultureller Überlieferung ist, unter diesen Gesichtspunkten dokumentieren, erhalten und überliefern? Wie hängen kulturelles Erbe und kulturelle Veränderungen zusammen? Watkins stellte dabei das Konzept von Living Archives vor, in denen aus der Sammlung, dem Erhalt und der Vermittlung von afrikanischer Musik und Musikinstrumenten wieder neue (afrikanische) Musik entsteht. Ein Konzept, das Lee Watkins auch in seinem Vortrag am Dienstag über ein Projekt der International Library of African Music (ILAM) zur Archivierung von darstellender Kunst der Khoesan aufgriff. Auch Dr. Rick Deja von der University of Cape Town (UCT) untersuchte am Mittwoch, wie durch die Beschäftigung mit historischen afrikanischen Musikinstrumenten speziell in der Kirby Collection of Musical Instruments an der UCT Traditionen wiederbelebt werden und dadurch neue Musik und neue künstlerische Praxis entsteht. Den Vermittlungsaspekt musikalischer Sammlungen griff auch Judith Opoku-Boateng vom Institute of African Studies der University of Ghana auf, die zu einer aktiven Vermittlungsarbeit für Archive (sie spricht von Outreach bis hin zu Archival Activism) aufrief, um die Artefakte und Informationen in den Musiksammlungen nicht nur als Bewahrung der Vergangenheit und Gegenwart für die Zukunft zu verstehen, sondern mit der Gemeinschaft zusammen neue Methoden für die Sammlung, Erschließung und Vermittlung afrikanischer Musikarchive zu entwickeln und durch sie die Dekolonialisierung der Sammlungen und des kulturellen Erbes, das sie repräsentieren, aktiv voranzubringen. Patricia Achieng Opondo von der University of KwaZulu-Natal in Durban (Südafrika) war hingegen am Donnerstag auf der Suche nach dem Umgang, der Dokumentation und Archivierung darstellender Kunst vor dem Hintergrund kultureller Vielfalt und Sensibilität. Wie etwa do-



Abb. 3: Kongressteilnehmende beim Light Lunch. © Heß

kumentiert man Musik aus rituellen Kontexten, wenn der Ritus und seine Musik nur bestimmten Personen zugänglich sein darf und eine Forscherin aufgrund ihres (jungen) Alters beispielsweise selbst eigentlich keinen Einblick erhalten darf?

Immer wieder wurde auch ich mit meinen eigenen Vorurteilen über Afrika oder dem eigenen Unwissen über den Kontinent und seine Musik konfrontiert und lauschte gespannt Vorträgen über die Yorùbá-Erzähltradition Àlò, in der Joseph Kunnuji und Matildie Wium von der Odeion School of Music (University of the Free State, Bloemfontein, Südafrika) die Stille zwischen den musikalischen Elementen der Erzählung untersuchten, oder einem Beitrag über die Marrabenta-Musik der mosambikanischen Diaspora in Südafrika von Timóteo Cucho von der Universidade de Aveiro (Portugal) bzw. der Eduardo-Mondlane-Universität in Maputo (Mosambik). Zwischendurch trafen neue Informationen aber auch auf etwas vertrauteren Erfahrungsboden, wie bei Wilhelm Delpoorts (University of Cape Town, Südafrika) Vortrag über RISM in Afrika am Donnerstag oder Tina Frühaufs (RILM International Center, New York, USA) Bericht über RILM und Afrika.

Einen großen thematischen Block nahm neben afrikanischen Musikarchiven und -bibliotheken

auch das etwas näher am eigenen Arbeitsalltag angesiedelte Thema digitale Noten ein. Den Auftakt für mehrere Sessions zu dem Thema machte Kimmy Szeto (Baruch College, New York City, USA) mit einem Plädoyer für die gemeinsame Entwicklung eines an PDF angelehnten Dokumentenstandards für digitale Noten („E-Scores“). Auch Stephanie Bonjack (University of Colorado Boulder, USA) rief zur Kooperation bei der Erarbeitung eines Standard-Lizenzvertrags für die Beschaffung digitaler Noten auf, in welchem grundsätzliche Ansprüche und Bedingungen, die wir als Musikbibliotheken an Notenanbieter stellen, formuliert werden sollen. So richtig ins operative Bibliotheksgeschehen tauchten wir mit Katherine Penners (University of Manitoba, Kanada) Beitrag zum Verleih von iPads an musizierende Studierende ein – und ich sandte neueste Erkenntnisse und Ideen live aus Stellenbosch nach Essen, wo meine Kollegin dabei war, selbst die letzten Details für den Verleih von iPads in der Folkwang Bibliothek zu erarbeiten.

Ganz im Sinne der internationalen Vernetzung, die IAML prägt, nahm ich an einem Workshop der Partnerorganisation IASA teil, in dem ich von den Pio Pellizzari (Schweiz) und Neil Garner (Vereinigtes Königreich) lernte, historische Tonbänder z. B. nicht neben Aufzugmotoren zu lagern, und mich über die Kurzlebigkeit von selbstgebrannten CDs (in der Sonne wenige Stunden) aufklären ließ.

Auch persönliche Kontakte wurden fleißig geknüpft, wobei zweifellos das gemeinsame Mittagessen (Light Lunch), das die Gastgeber*innen täglich bereitstellen ließen, und ein vielfältiges Rahmenprogramm halfen. Der vorzügliche Wein aus dem Umland von Stellenbosch wurde dabei nicht nur bei abendlichen Veranstaltungen serviert; die Ausflüge zu den Weingütern des Umlandes und ein sehr wissender Sommelier beim traditionellen RILM-Dinner am Mittwoch klärten uns auch önologisch auf – und gaben uns wunderbare Gesprächseinstiege über Pinotage und südafrikanischen Brandy, sodass die Scheu verloren ging, sich mit neuen wunderbaren Menschen in unse-

rer Profession zu vernetzen und alte Kontakte zu pflegen. Bei beidem half auch der Nachmittag, den ich mit zwei Kolleg*innen plaudernd beim Eisessen und anschließendem „Chillen“ im Freizeitraum eines der kleinen Boutique-Hotels im historischen Zentrum von Stellenbosch verbrachte. Auf dem unisolierten Dachboden ließen wir am Abend bei winterlichen 14 °C für einen Augenblick die Seele baumeln und verarbeiteten die vielseitigen Eindrücke der ersten Tagungshälfte. Eine gewisse Klassenfahrtstimmung war dabei nicht ganz zu verleugnen. Bei wieder sommerlichen Temperaturen machte ich am Donnerstag in einem anderen Trio einen Mittagspausen-Ausflug zum urigsten Souvenirladen Stellenboschs, in dem von Postkarten und Schlüsselanhängern über Buschtees und Brandy bis hin zu Straubeneiern und getrocknetem Fisch jedes vorstellbare Mitbringsel aus dem Western Cape (und darüber hinaus) erhältlich war.

Zwischendurch wurden wir in der zweigeteilten Mitgliederversammlung, in den Treffen der Sections und Committees und schließlich bei der Closing Session daran erinnert, dass IAML ein Verband ist, in dem viele von uns Mitglieder sind oder institutionelle Mitglieder vertreten. So wählten wir neue Vorsitzende und Schriftführer*innen für diverse Ämter, nahmen Berichte der IAML-Institutionen und Initiativen zur Kenntnis, stimmten über den Mitglieds-

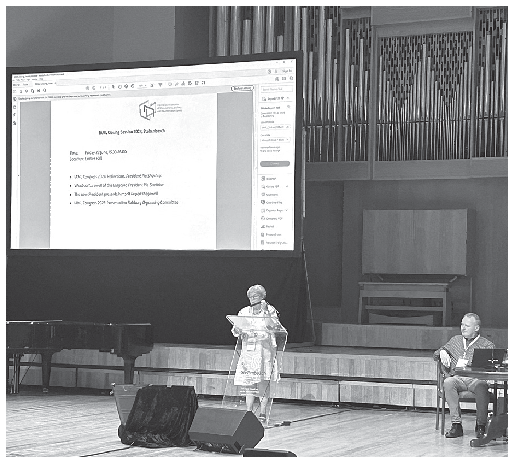


Abb. 4: IAML-Präsidentin Pia Shekhter eröffnet die Closing Session, bevor sie ihr Amt an Rupert Ridgewell übergibt, 28. Juni 2024. © Heß

beitrag und neue Initiativen und Arbeitsgruppen ab und gedachten verstorbener Mitglieder. Im Rahmen der Closing Session gab Pia Shekhter schließlich mit der Überreichung des „Ceremonial Gavel“ (der ansonsten nach meiner Kenntnis keinerlei Funktion hat und möglicherweise erst kürzlich als zeremonielles Element eingeführt wurde) ihr Amt als IAML President an Rupert Ridgeway ab./3/

Insgesamt verbrachte ich eine ereignisreiche und schöne Woche mit insgesamt ca. 160 interessanten und lieben Menschen aus 22 Ländern, die die gemeinsame Liebe zur Musik, das Interesse am Bibliotheks-, Archiv- und Dokumentationswesen und die Freude am Austausch an einem weiteren malerischen Ort zusammenbrachten. Wie die Tagung endet der Bericht mit dem kulinarisch selbstverständlich herausragenden Farewell Dinner auf dem Lanzerac Wine Estate, bei dem dem Local Organising Committee, wie es die IAML-Tradition

gebietet, durch den IAML-Vorstand mit Blumen gedankt wurde. Nach Blumen, Worten, Speisen, Trank, Musik und Tanz blieben zum Schluss nur umarmungsreiche Abschiede. Auch diesen Bericht schließe ich mit den diesjährigen IAML-Abschiedsworten „See you in Salzburg!“/4/

Dina Heß leitet die Bibliothek der Folkwang Universität in Essen.

/1/ Vgl. Dizu Plaatjies: 1 African Music String Instrument (YouTube): <https://youtu.be/-PHCCTIlxeU?si=ILnjA1iGImrtLF-c> (zuletzt aufgerufen am 08.08.2024).

/2/ Vgl. z. B. Oliver Schoenbeck et al.: Themenschwerpunkt „Framework for Information Literacy in Higher Education“. In: o-bib. Das offene Bibliotheksjournal, 8 (2), 2022: <https://doi.org/10.5282/o-bib/5704>.

/3/ Zur Wahl des internationalen IAML-Vorstands vgl. Forum Musikbibliothek 3/2023.

/4/ Der IAML-Kongress findet 2025 in Salzburg statt: <https://iaml2025.at/>.

Interview mit der Redaktion des Forum Musikbibliothek durch die Redaktion der Zeitschrift LIBREAS/1/

Einleitung: Bibliotheken neigen bekanntlich dazu, sich in Arbeitsgruppen, Kommissionen, Unterverbänden und so weiter zu organisieren. Sind diese nur groß genug, dann – so scheint es zumindest – betreiben sie oft auch eigene Publikationen. Manchmal eigene Blogs und Homepages, manchmal Newsletter, aber manchmal auch eigene Zeitschriften. Musikbibliotheken sind ein Beispiel dafür. Sie sind seit Langem gut organisiert, inklusive eines eigenen Weltverbandes (der International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, IAML) mit eigener Ländergruppe für Deutschland, die wiederum eigene Arbeitsgemeinschaften hat. Für die deutsche Bibliotheksstatistik stellen sie einen eigenen Bibliothekstyp dar. Und mit Forum Musikbibliothek existiert für sie seit 1980 eine kontinuierlich erscheinende Zeitschrift. Damit sind sie zwar nicht der einzige Bibliothekstyp – zum Beispiel haben

die Museumsbibliotheken mit den AKMB-news auch eine eigene Zeitschrift –, aber doch einer der wenigen.

Für den Schwerpunkt der #45 der LIBREAS erscheint es nur passend, ein Interview quasi von Redaktion zu Redaktion über diese Zeitschrift zu führen. Was macht sie aus – auch im Vergleich zu breit aufgestellten Zeitschriften wie der LIBREAS? Gibt es spezifische Herausforderungen bei der Redaktionsarbeit für Musikbibliotheken? Welchen besonderen Blick bringen die Musikbibliotheken in das Bibliothekswesen ein?

Im Folgenden also ein schriftlich geführtes Interview mit Dina Heß und Susanne Hein aus der Schriftleitung von Forum Musikbibliothek.

Frage: Werte Frau Hein, werte Frau Heß. Sie sind beide, wenn ich richtig informiert bin, erst seit einigen Jahren in der Schriftleitung von Forum Musikbibliothek tätig. Deshalb gleich die Frage: Was hat Sie dazu getrieben, diese Verantwortung zu übernehmen? Sie sind ja beide selber in Musikbibliotheken tätig – ist das einfach so, dass von den

Kolleg*innen in den anderen Musikbibliotheken erwartet wird, dass sie diese Aufgabe übernehmen, wenn sie „richtige Musikbibliothekar*in“ sein wollen, so als eine Form der rite de passage? Oder welche Gründe hat es für Sie gegeben?

Susanne Hein (SH): Zunächst eine kurze Information zur Organisation der Zeitschrift: Wir beide gehören zur Schriftleitung, die die Artikel einwirbt und inhaltlich verantwortet und auch grob die Linie der Zeitschrift oder zumindest eines Heftes festlegt, teils auch in Austausch mit dem Vorstand von IAML Deutschland. Auch über den Abdruck unaufgefordert eingereichter Beiträge entscheiden wir. Unser Redakteur dagegen korrigiert die Texte und später die Druckfahnen, außerdem ist er für den Rezensionsteil zuständig und übernimmt den Kontakt zur Schriftsetzerin des Verlags.

Um die Frage nach der Motivation für dieses Amt zu beantworten: Getrieben hat mich nichts und erwartet wurde es ebenfalls nicht. Ich wurde überrascht, als die Präsidentin von IAML Deutschland mich (und einen mir bis dahin unbekanntem Kollegen, Jonas Lamik) im Frühjahr 2020 fragte. Aber ich hatte Lust dazu, denn es macht Spaß, diese Hefte gestalten zu können und die Ergebnisse zu sehen. Und ich bin sehr froh, das Amt nicht alleine bedienen zu müssen, denn die meiste Arbeit fällt in die Freizeit, und es macht Freude zu zweit in der Schriftleitung zu sein. Zum Glück hilft uns außerdem ein Beirat mit Mitgliedern aus den verschiedenen Musikbibliothekstypen sowie Vertretungen der IAML-Ländergruppen Österreich und der Schweiz. Sie werben ebenfalls Beiträge ein, vermitteln Rezensionen, übernehmen Interviews oder das Schreiben des Editorials. Grundsätzlich sind unter den Musikbibliothekar*innen sehr viele Kolleg*innen mit einer großen Portion Idealismus. Die ist ebenfalls nötig für die vielen Ämter im Verband. Es gibt nicht so viele Leute, die in Frage kommen – mir hilft z. B. meine Berufserfahrung und die langjährige Verbandsarbeit, daher kenne ich viele Menschen und bekomme oft mit, welche Projekte an welchen Bibliotheken laufen.

Dina Heß (DH): Für mich ist das alles noch recht neu, weil ich erst seit letztem Jahr die Schriftlei-

tung mit Susanne zusammen mache. Vielleicht, weil ich zwei Jahre in der Redaktion von *o-bib. Das offene Bibliotheksjournal* mitgearbeitet habe, haben mich Jonas Lamik und Susanne Hein angesprochen, ob ich Interesse hätte, in der Schriftleitung von Forum Musikbibliothek mitzuarbeiten. Es hat mich natürlich sehr gereizt, die ohnehin spannende Arbeit für ein Fachjournal nun in meinem Fachgebiet nicht nur in unterstützender Rolle, sondern mitgestaltend zu übernehmen.

Ich empfinde das nicht als notwendigen Rite of passage, aber durch Forum Musikbibliothek hatte ich schon nochmal einen anderen, intensiveren Eintritt in die Fachcommunity. Ich bin sehr glücklich darüber, mit Susanne eine so erfahrene Partnerin zu haben und das Vorhaben Forum Musikbibliothek auch gemeinsam mit unserem Redakteur und dem Beirat zu „wuppen“.

Frage: Zur Redaktionsarbeit: Musikbibliotheken liegen ja einigermaßen „quer“ zu den anderen Bibliothekstypen. Öffentliche Bibliotheken, wissenschaftliche Bibliotheken, Staats- und Kantonsbibliotheken – sie alle können Musikabteilungen haben, abgesehen von ganz eigenständigen Musikbibliotheken. Stellt das ein Potenzial oder eine Herausforderung für das Einwerben von Artikeln dar?

SH: Natürlich ist das ein Potenzial – einerseits gibt es Abwechslung und Vielfalt, andererseits aber gibt es überall Gemeinsamkeiten quer durch die Institutionen. Außer den von Ihnen genannten Typen sind in der IAML Musikarchive und Musikdokumentationszentren vertreten.

DH: Als Musikhochschulbibliotheken sind wir eigentlich kein eigener Bibliothekstyp, aber in der Praxis stellt unsere Arbeit sich oft als ein sehr spannender Querschnitt aus Hochschulbibliothek, öffentlicher Musikbibliothek und Spezialbibliothek dar. Natürlich ist es immer einfacher, in der eigenen Sparte Beiträge einzuwerben. Das ist auch ein Grund, weshalb es sich für das Schriftleitungsduo bewährt hat, wenn es mit Personen aus unterschiedlichen Richtungen innerhalb des Musikbibliothekswesens besetzt ist.

Frage: Grundsätzlich auch die Frage: Was unterscheidet Musikbibliotheken eigentlich so sehr

von anderen Bibliotheken, dass sie ihre eigene Zeitschrift und ihren eigenen Verband betreiben? Wieder ist das vielleicht mein spezifischer Blick, aber ich habe mich lange mit Schulbibliotheken beschäftigt. Die hatten von 1975 bis 2000 auch ihre eigene Zeitschrift, die damals wie Forum Musikbibliothek vom Deutschen Bibliotheksinstitut herausgegeben wurde. Aber sie haben es nicht geschafft, diese selbstständig weiterzuführen. Was macht dagegen Musikbibliotheken so gut darin, solche Strukturen selber zu organisieren und offenbar ja auch zu erhalten?

SH: Wie gesagt, Musikbibliothekar*innen sind oft sehr motiviert. Unsere Materie (vor allem in Bezug auf Noten und Tonträger) stellt auf sehr vielen bibliothekarischen Gebieten andere bzw. oft besondere Anforderungen im Vergleich zu gängigen Medienarten an Universalbibliotheken. Es geht um Katalogisierung und Recherche, um die Marktsichtung und Erfahrung mit bestimmten Discoverysystemen, Katalogisierungsprogrammen oder lizenzierbaren Streamingportalen bei Noten und Musikaufnahmen. Ich vermute, dass es bei Schulbibliotheken weniger Unterschiede zum allgemeinen Bibliothekswesen gibt oder auch, dass die Unterschiede innerhalb der verschiedenen Schulbibliothekstypen nicht so groß sind. Es tut gut und bringt uns fachlich weiter, sich dazu auf Tagungen austauschen zu können. Auf jeden Fall sind wir dankbar, dass die Träger der Musikbibliotheken diese Vernetzung unterstützen. Vielleicht war das bei den Schulbibliotheken anders?

DH: In wissenschaftlichen und öffentlichen Musikbibliotheken haben wir in der Regel alles, was andere Bibliotheken auch haben, aber eben zusätzlich die Musik – die sich in vielen Aspekten des Bibliothekswesens etwas anders verhält. Das hat in großem Maße auch damit zu tun, dass Noten anders genutzt werden. Wie ein literarisches Werk kann auch ein musikalisches Werk natürlicher Gegenstand von Forschung sein. Aber im Fall von Noten wird eben auch daraus musiziert und das wiederum in verschiedenen Kontexten: z. B. privat als Hobby oder professionell. Aus den verschiedenen Nutzungsarten ergeben sich unterschiedliche

Anforderungen an z. B. Editionen oder musikalische Ausgabeformen. Eine Sängerin, die eine Rolle aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* oder Bernsteins *West Side Story* einstudiert, braucht vielleicht den Klavierauszug, der Soloflötist eine Flötenstimme, die Dirigentin die kritische Edition der Partitur und der Regisseur vielleicht noch zusätzlich Libretto und wissenschaftliche Literatur zum Werk – das sind andere Anforderungen als die eines Oberstufenschülers, der einen Aufsatz zu Mozarts Opern schreiben soll, einer Forscherin, die sich mit Geschlechterrollen im Musiktheater zwischen 1760 und 1960 beschäftigt oder eines Amateurmusikers, der auf der Hochzeit seiner Tochter eine Arie aus der *Zauberflöte* oder der *West Side Story* singen möchte.

Frage: Für diese Ausgabe der LIBREAS habe ich mich mit der Geschichte der öffentlichen Musikbibliotheken am Anfang des 20. Jahrhunderts befasst. Damals erschienen Artikel zu musikbibliothekarischen Themen in den breiter aufgestellten bibliothekarischen Publikationen, beispielsweise in den Vorgängerinnen der heutigen BuB. Heute habe ich den Eindruck, dass das fast nicht mehr der Fall ist. Würden Sie diese Einschätzung teilen? Ist es halt nicht auch eine Gefahr, wenn so eine Zeitschrift wie die Ihre besteht, dass dann die Musikbibliotheken im gesamten Bibliothekswesen einigermäßen „vergessen“ gehen, weil sie halt nicht mehr in der BuB oder so auftauchen?

SH: Nein, das ergänzt sich alles ganz gut. In BuB erscheinen durchaus musikbibliothekarische Artikel, auch gelegentlich im Bibliotheksdienst, außerdem erinnere ich mich an ein Sonderheft Musikbibliotheken der ZfBB. Teilweise stimmen wir das mit den Autor*innen ab und haben sogar schon die Veröffentlichung einzelner Beiträge in BuB statt im Forum Musikbibliothek unterstützt, und zwar bei den Artikeln von Cortina Wuthe und Verena Funtenberger (Heft 12/22), damit sie ein größeres Publikum bekamen. Gerade ist wieder ein Sonderheft zum Thema Musikbibliotheken in BuB erschienen (Heft 2-3/2024, das letzte war 04/2016); darüber wurden wir lange vorher aus der Musikbibliothekcommunity informiert. Ein Problem ist vielleicht

eher die musikbibliothekarische Präsenz auf der und die Teilnahme an der Bibliocon. Gelegentlich gibt es auch dort musikbibliothekarische Inhalte, und Musikbibliothekarinnen profitieren bei der Tagungsteilnahme auf jeden Fall von allgemeinbibliothekarischen Vorträgen, aber es ist für die einzelnen Musikbibliotheks-Kolleg*innen schwierig, alle Termine zu berücksichtigen bzw. selbst mit Vorträgen präsent zu sein.

Frage: Dazu eine Frage, die nichts direkt mit Ihrer Redaktionsarbeit zu tun hat, aber doch bestimmt noch mehr Menschen als mich brennend interessiert: Wer sind eigentlich die Musikbibliothekar*innen? Wie verstehen die sich? Also: Würden die sich vor allem als Musiker*innen beschreiben, die auch Bibliothekar*innen sind? Oder Bibliothekar*innen, die an Musik interessiert sind? Ich frage das auch, weil mir scheint, alle Musikbibliothekar*innen, die ich so treffe, spielen aktiv irgendein Instrument. Das ist ja doch etwas anderes als in anderen Bibliotheken, wo Kolleg*innen gerne einmal herausstellen, dass sie nicht vor allem lesen, sondern aktiv Bestände verwalten. Da scheinen Musikbibliothekar*innen viel näher an „ihrem Thema“ dran zu sein. Oder gibt es eine eigene Identität als Musikbibliothekar*in?

SH: Es gibt sehr verschiedene Qualifikationen und Stellenprofile, was u. a. von den Musikbibliothekstypen und der Größe der jeweiligen Bibliothek abhängt. In erster Linie kommen wir aus dem Bibliothekswesen und der Musikwissenschaft. Lange Zeit gab es in Stuttgart an der heutigen Hochschule der Medien ein halbjähriges musikbibliothekarisches Zusatzstudium im Anschluss an das bibliothekarische Diplom-Examen und später einen Schwerpunkt Musikinformationsmanagement im bibliothekarischen Masterstudiengang. Aktuell bietet die Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig einen Masterstudiengang Bibliotheks- und Informationswissenschaft mit der Profillinie Musikbibliotheken an. Viele von uns haben mehrere Abschlüsse. Fast alle spielen ein Instrument oder singen aktiv; ohne Notenkenntnisse und tieferes Verständnis für Musik kann der Beruf nicht gut

ausgeübt werden. Musiker*innen ohne bibliothekarischen Abschluss sind mir auf bibliothekarischen Stellen kaum bekannt. In den öffentlichen Musikbibliotheken werden dagegen neuerdings Musikpädagog*innen eingestellt, dann aber mit dem Fokus auf Programmarbeit, Workshops und Musikvermittlung. Die Bandbreite wird sicher schon anhand unserer verschiedenen Antworten klar, da wir beide aus unterschiedlichen Bibliothekstypen kommen. Eine eigene Identität ist sicher übertrieben, aber die musikbibliothekarischen Gemeinsamkeiten schweißen uns schon sehr zusammen.

DH: Unter den Orchesterbibliothekar*innen gibt es vereinzelt Musiker*innen oder Musikwissenschaftler*innen ohne formale bibliothekarische Ausbildung oder in kleineren Häusern auch andere Quereinsteiger*innen. Häufig arbeitet man da aber auch auf eine ganz andere Art mit den Musiker*innen des eigenen Orchesters und insbesondere mit den Dirigent*innen zusammen und richtet beispielsweise die Stimmen für eine Produktion ein. Das unterscheidet sich nochmal viel stärker von der „klassischen“ Bibliotheksarbeit als vielleicht in unseren beiden Sparten.

Natürlich arbeiten – je nach Größe – auch in öffentlichen und wissenschaftlichen Musikbibliotheken nicht nur Menschen, die sowohl musikalische als auch bibliothekarische Abschlüsse mitbringen. Ich halte es für Musikbibliothekar*innen hier aber für sehr wichtig, sich nicht nur in der Bibliothekswissenschaft auszukennen, sondern zusätzlich eben auch bis zu einem gewissen Grad Noten lesen zu können und das Vokabular und die Konzepte der Musik und ihrer Notation zu kennen: Schlüssel, Tonarten, Instrumente, Besetzungen, Epochen, Gattungen und Genres oder die schon erwähnten musikalischen Ausgabeformen sind allein für die Notensuche im Katalog fast unerlässlich; ebenso wichtig ist es, zu wissen, dass eine Rockband anders musiziert als ein philharmonisches Orchester, eine Opernsängerin anders als eine Popsängerin und ein Konzertpianist anders als ein Jazztrompeter, und dass sie infolgedessen andere Bedarfe an eine Bibliothek haben und auch anders suchen.

Frage: Etwas, was im Forum Musikbibliothek gleich auffällt, ist die Rubrik „Personalialia“, die ja immer wieder relativ viel Platz einnimmt. Das vermittelt für mich als Außenstehenden schon den Eindruck einer eng zusammenhängenden Community. Stimmt das? Wie wichtig ist denn diese Rubrik? Gibt es in den Musikbibliotheken wirklich das Verlangen danach zu wissen, wer von welcher Musikbibliothek in eine andere Musikbibliothek gewechselt oder wer auf welchen Posten aufgestiegen ist? Ich frage auch, weil mir scheint, dass es solche Nachrichten früher viel öfter in bibliothekarischen Zeitschriften gab, aber heute fast nur noch in Ihrer Zeitschrift.

SH: Diese Rubrik wurde erst 2012 eingeführt und nimmt meist nur wenig Platz ein, im Heft 3/2023 fehlte sie sogar ganz. Bei einer Umfrage, welche Rubriken unsere Leser*innen bevorzugen (Heft 3/2020) schnitt die Rubrik Personalialia zwar weniger gut ab, aber der Abstand zu den anderen Rubriken war eher gering. Ja, wir sind eine übersichtliche und gut vernetzte Community. Da interessiert es schon zu erfahren, welche Posten mit welchen Personen besetzt werden, oder es lohnt sich zu bilanzieren, was wir einzelnen Kolleg*innen verdanken, die in den Ruhestand gehen. Vermutlich würden sich auch in anderen Bibliothekstypen Kolleg*innen für solche Artikel interessieren und es scheitert nur am Aufwand und der Beitragsmenge?

DH: Wir arbeiten tatsächlich äußerst eng zusammen und tauschen uns besonders innerhalb unser jeweiligen Sparten sehr viel aus – zumindest empfinde ich das so. Die große Bibliothekscommunity spielt dabei eine viel kleinere Rolle. Das hängt mit den bereits angesprochenen Spezialisierungen zusammen und auch mit den besonderen Bedingungen. In Hochschulen ist das beispielsweise zusätzlich auch die Größe. Unsere Musikhochschulbibliotheken haben grundsätzlich ja dieselben Aufgaben wie eine Universitätsbibliothek, aber anstelle von 16.000 oder gar 30.000 Studierenden haben unsere Hochschulen häufig 400 bis maximal 1700 Studierende. Gleichzeitig ist auch die Musikwelt – also unsere Nutzer*innen – in einem

viel höheren Maße vernetzt. In einzelnen Disziplinen kennt jede*r buchstäblich jede*n.

Frage: Was mir weiterhin in Ihrer Zeitschrift auffällt, sind die recht vielen historischen Themen, also die Darstellungen zu Musiker*innen und Komponist*innen, aber auch die vielen Projektberichte zu Nachlässen. Haben Musikbibliotheken einen historischen Fokus? Gibt es da nicht auch Widerspruch aus der Profession dagegen? Musikbibliotheken wollen doch nicht nur historische Musik vermitteln.

SH: Institutionelle IAML-Mitglieder sind überwiegend wissenschaftliche Musikbibliotheken mit großen historischen Beständen und einem entsprechenden Auftrag. Diese Bestände machen viel Arbeit in der Erwerbung, Erschließung und Digitalisierung, daher gibt es oft spezielle Projekte und berichtenswerte Resultate. Es ist für alle interessant zu erfahren, wo welche Bestände erworben und erschlossen wurden. Gegenfrage: was meinen Sie mit „historischer Musik“? Nahezu alle Musikbibliotheken erwerben Partituren und Tonträger mit zeitgenössischer klassischer Musik. Bei Jazz, Rock und Pop erscheinen im Verhältnis zu Tonträgern nur wenig gedruckte Noten, diese gehören zum Profil vor allem der Musikabteilungen an öffentlichen Bibliotheken und Musikhochschulbibliotheken. Institutionen mit großen Tonträgeransammlungen schließen sich der IASA an, nicht der IAML, aber es gibt Schnittmengen.

DH: Unsere Bestände und auch die Vermittlung unserer Bestände sind so vielfältig wie die Musik selbst und ein Musikstück ist – egal wie alt es ist – immer auch in gewisser Weise „gegenwärtig“, wenn es von jemandem musiziert wird. Manche Werke sind auch Jahrzehnte oder Jahrhunderte nach ihrer Entstehung unverändert beliebt, manche werden erst lange nach ihrem Entstehen durch die Musikwelt „wiederentdeckt“. Das betrifft natürlich nicht nur die klassische Musik, sondern auch Jazz, Musical oder die Popmusik des 20. Jahrhunderts.

Die Musik selbst mag vor 400 oder 80 Jahren geschrieben worden sein, wird aber heute noch – und das fast täglich – gespielt, erforscht, gehört,

bearbeitet usw. Ich bezweifle, dass das bei literarischen Werken in diesem Maße passiert – am ehesten vielleicht bei den Dramen von William Shakespeare oder den Romanen von Jane Austen.

Nehmen wir das Violinkonzert op. 35 von Pjotr Iljitsch Tschaikowski, das 1878 entstand. Ein Konzertmitschnitt vom September 2023, der auf YouTube verfügbar ist, hat jetzt, ein halbes Jahr später, über eine Million Streams. Ich glaube nicht, dass so viele Menschen im Zeitraum von einem halben Jahr 150 Jahre nach seiner Veröffentlichung 1878 den Roman *Vor dem Sturm* von Theodor Fontane rezipieren – oder dass in Bibliotheken so häufig nach dem Roman gefragt wird, wie es Bedarf nach dem Notenmaterial für das Violinkonzert gibt.

Frage: Die Frage eben interessiert mich auch, weil mir ebenso aufgefallen ist, dass doch recht viele, sagen wir einmal, digitale Themen im Forum Musikbibliothek Platz finden. So scheint es mir zumindest. Einerseits viele Projekte zur Digitalisierung von Nachlässen und Sammlungen. Andererseits aber gerade auch aus öffentlichen Bibliotheken Beiträge zu Makerspaces und kuratierten Tracklists. Nehme ich das einfach falsch wahr? Ist das nicht ein gewisser Widerspruch zu den vielen historischen Themen? Oder bildet das einfach die Breite der Musikbibliotheken ab?

SH: Warum sollte das ein Widerspruch sein? Auch die Digitalisierung ist ein Thema, an der sich Musikbibliotheken (und wenige weitere Spezialbibliotheken) mehr abarbeiten müssen als die allgemeinen Bibliotheken, aber das ist doch eminent wichtig, wenn wir nicht als Fossilien enden wollen?!

DH: Ich sehe da auch überhaupt keinen Widerspruch. Wir bewegen uns in der Musik immer im „Zeitlosen“ oder zeitübergreifend, und die Digitalisierung von Beständen hilft, die Brücke zu schlagen. Gute Digitalisierung eröffnet zudem neue Arten, mit Musik zu arbeiten, aber auch, Musik zu erleben. Gleichzeitig ändert sich der praktische Umgang mit Noten auch im Konzertbetrieb. Eine E-Note muss – genauso wie ihr gedrucktes Pendant – viel mehr Anwendungskontexte erlauben als ein E-Book. Gleichzeitig beschäftigt sich auch die Musikwissenschaft als eine der Geisteswis-

senschaften zunehmend mit Themen der Digital Humanities. Der Musikmarkt hat sich ebenso grundlegend geändert wie der Filmmarkt, vom physischen Medium hin zum Streaming. Das geht für Bibliotheken z. B. mit neuen Lizenzmöglichkeiten einher.

Frage: Wenn wir schon bei den Themen in Forum Musikbibliothek sind: Welche Themen würden Sie sich denn in Zukunft mehr wünschen? Sowohl als Schriftleitung als auch als aktive Musikbibliothekar*innen?

SH: Welche Themen wir uns bzw. unsere Leser*innen sich mehr wünschen, ist sonnenklar: Praxisberichte zu Managementfragen und Erfahrungen mit verschiedenen Software-Anwendungen, Datenbanken oder Streamingportalen. Außerdem Erfahrungen mit Erwerbungsmodellen, bei denen bestimmte Tätigkeiten aus Lektorat, Katalogisierung und ausleihfertiger Bearbeitung an Firmen aus dem Buch- und Musikalienhandel vergeben werden. Es gibt aber nicht genug Kolleg*innen, die darüber schreiben möchten bzw. können, u. a. weil es heikel ist bzw. zu viel Interna tangiert.

DH: Da kann ich nur zustimmen: was vielen von uns am meisten hilft, sind Erfahrungen aus der Praxis und Überlegungen, wie sich unser Angebot in diesem Jahrzehnt und darüber hinaus entwickeln könnte. Mich persönlich treibt aber aktuell auch vermehrt die Frage um, was die Bedarfe unserer Nutzenden in ein paar Jahren sein werden – wohin sich Musikpraxis und -forschung entwickeln und welche Rolle Bibliotheken dabei spielen werden.

Frage: Okay. Eine Frage habe ich mir für das Ende aufgehoben, weil sie vielleicht in ein Wespennest stößt. Deshalb lassen Sie mich kurz vorher sagen, dass ich persönlich ein großer Freund von physischen Medien bin – ich lese, was ich kann, gedruckt; ich höre, was ich kann, direkt von Vinyl. Aber auch, weil die LIBREAS so wie viele andere bibliothekarische Zeitschriften einen anderen Weg gehen: Warum erscheint Forum Musikbibliothek eigentlich weiterhin gedruckt? Ich weiß, nach zwölf Monaten publizieren Sie alle Artikel als Open Access. Aber dennoch ist der Hauptpublikations-

weg ja weiterhin die gedruckte Ausgabe. Ist das von den Musikbibliotheken so gewollt? Wird das auch in Zukunft so sein?

SH & DH: Momentan stellen wir uns diese Frage nicht – eine Mehrheit möchte noch das gedruckte Exemplar und mit der erwähnten OA-Strategie sind wir zufrieden. Es wäre außerdem eher eine Entscheidung des IAML-Vorstands bzw. der Mitgliederversammlung, denn Forum Musikbibliothek ist (auch) eine Verbandszeitschrift.

Frau Heß, Frau Hein, haben Sie vielen Dank für Ihre Antworten.

Interviewpartnerinnen:

Dina Heß leitet seit 2021 die Bibliothek der Folkwang Universität der Künste. Sie hat Mathematik mit Nebenfach Musikwissenschaft an der Universität Bonn und der University of Leeds studiert, außerdem Bibliothekswissenschaft an der TH Köln. Aktuell ergänzt sie ihr Studium an der TH Köln mit einem MALIS-Abschluss. Darüber hinaus ist sie Sprecherin der Arbeitsgemeinschaft der Kunst-

/1/ Das Interview erschien im Juli 2024 in der Ausgabe 45 der Zeitschrift LIBREAS unter dem Titel „Interview mit der Redaktion von Forum Musikbibliothek“: <https://libreas.eu/>

und Musikhochschulbibliotheken in Nordrhein-Westfalen.

Susanne Hein, Musikwissenschaftlerin, M.A. und Bibliothekswissenschaftlerin, MALIS, leitet die Musikbibliothek der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Von 2002 bis 2013 war sie daneben Lehrbeauftragte im MALIS-Fernstudiengang am Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft der HU Berlin, von 2003 bis 2009 Präsidentin von IAML-Deutschland. Sie ist Autorin des Tutorials „Musikrecherche“ auf der Website des Deutschen Musikinformationszentrums Bonn (MIZ).

Susanne Hein und Dina Heß sind außerdem passionierte Chorsängerinnen. Die Schriftleitung von Forum Musikbibliothek bestellen sie seit 2020 bzw. 2023.

Interviewer:

Dr. Karsten Schuldt, wissenschaftlicher Projektleiter am Schweizerischen Institut für Informationswissenschaft, Fachhochschule Graubünden (Chur) und Redakteur der LIBREAS. Library Ideas.

ausgabe45/hein/. Der Beitrag ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0. International (CC BY 4.0), s. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



nationale
Forschungsdaten
Infrastruktur
for *CULTURE*

Weiterentwicklungen von MEIGarage im Rahmen von NFDI4Culture

Im Rahmen von NFDI4Culture/1/ und im Kontext des Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM)/2/ wird MEIGarage/3/, ein Webservice mit Nutzeroberfläche und Programmierschnittstellen (API) zur Konvertierung und Veränderung von musikwissenschaftlichen Forschungsdaten, seit 2021 weiterentwickelt. Bei der Weiterent-

wicklung der Software, die auf OxGarage/4/ basiert und mittlerweile eine gemeinsame Codebasis mit der TEIGarage/5/ teilt, wird ein besonderer Schwerpunkt auf die Nachhaltigkeit des Codes gelegt. Aber auch neue Funktionen, die zum Datenmanagement musikwissenschaftlicher Dateiformate beitragen, sind Teil der Weiterentwicklungen.

MEIGarage

MEIGarage basiert auf Entwicklungen der OxGarage, die über ein Jahrzehnt in der Text Encoding Initiative/6/ genutzt und mittlerweile als TEIGarage weiterentwickelt wird./7/ Im Rahmen des ZenMEM und der Music Encoding Initiative/8/ wurde 2019 die OxGarage ausgewählt, um Anpassungen für musikwissenschaftliche Formate vor-

zunehmen. So wurden Konvertierungen in andere Formate (wie das MEI-Format oder Lilypond) und die Erstellung von MEI-Profilen ermöglicht.

Ziele der Weiterentwicklung in NFDI4Culture

Das Ziel der Arbeiten an der MEIGarage im Rahmen von NFDI4Culture ist eine Codebasis, an der leichter zusammengearbeitet werden kann und die einfach in weiteren Kontexten genutzt werden kann. Dies schließt Maßnahmen zur Modularisierung und zur Erweiterung des automatischen Deployments ein. Es werden auch die Empfehlungen des Leitfadens für die nachhaltige Entwicklung und Nutzung von Forschungssoftware, der in NFDI4Culture entwickelt wurde, beachtet.^{/9/} Da es sich bei MEIGarage um Forschungssoftware handelt, gelten auch hier die Leitlinien guter wissenschaftlicher Praxis. Die besonderen Anforderungen an Software im Sinne guter wissenschaftlicher Praxis, die zwar Nachhaltigkeit einschließen, aber auch darüber hinausgehen, werden in Zukunft auch in neuen Versionen des Leitfadens für Forschungssoftware bedacht.

Nachhaltige Softwareentwicklung

Um die Nutzbarkeit der Codebasis der MEIGarage zu verbessern, ist zunächst das Git-Repository so neu strukturiert worden, dass die verschiedenen Module jeweils in ein eigenes Repository ausgelagert sind (wobei darauf geachtet wurde, die Git-History zu erhalten) und so ihren eigenen Entwicklungsraum, eigene Versionshistorie, Versionsnummern etc. haben.^{/10/} Die Konfiguration dieser Module wird ausschließlich über ein Wrapper-Repository bestimmt. Neue „Garagen“ für spezifische Forschungs-Communities lassen sich so mit geringem Entwicklungsaufwand dadurch realisieren, dass über das Wrapper-Repository genau (und nur) die gewünschten Module eingebunden werden. Auf diese Weise können (Si-

cherheits-, Feature- etc.) Updates zwischen den verschiedenen Garagen geteilt werden, ohne dass zwangsläufig immer auch dieselben Module in allen Versionen eingebunden sein müssen. Aktuell teilen dadurch bereits die TEIGarage und die MEIGarage wesentliche Teile der Codebasis, was dazu führt, dass Weiterentwicklungen und die Reparatur von Fehlern beiden Communities und Instanzen zugutekommen.

Über die Modularisierung hinaus ist die Nachhaltigkeit des Source Codes auch durch die Verwendung von Badges und das Anwenden von Checklisten für FAIR-Software^{/11/} verbessert worden. Umgekehrt wird die Erfahrung bei der Erstellung weiterer „Garagen“ für bestimmte Forschungs-Communities als Testfall genutzt, um die Maßnahmen zur Verbesserung der Nachhaltigkeit von Forschungssoftware zu evaluieren und gegebenenfalls anzupassen.

Auch der Code für das Frontend der MEIGarage ist mit Blick auf die nachträgliche Einbindung von Modulen hin überarbeitet worden. Zum einen werden neue Funktionen eines bereits integrierten Moduls (z. B. Validierungs- oder Konvertierungsfunktionen für zusätzliche Datenformate) nach Möglichkeit jetzt automatisch vom Backend in das Frontend übernommen. Zum anderen ist die Struktur des Codes weiter daraufhin überarbeitet worden, den Aufwand für das selektive Einbinden externer Module möglichst gering zu halten.

Wissenschaftliches Datenmanagement

Maßnahmen zur Erhöhung der Nachhaltigkeit von Forschungssoftware sind Teil guter wissenschaftlicher Praxis, aber auch die Integration wissenschaftlicher Konzepte sollte bei Forschungssoftware eine Rolle spielen. Wenn man MEIGarage als Tool des wissenschaftlichen Datenmanagements versteht, ist es beispielsweise wichtig zu unterscheiden, ob bestimmte Funktionen die Daten in andere Formate konvertieren oder ob sie durch das Hinzufügen weiterer Informationen angereichert

MEI Garage

Validation
Validate files

Common validation scenarios

- Validate MEI 3.0.0
- Validate MEI 4.0.1
- Validate MEI dev Neumes

[See all](#)

Conversion
Convert between formats

Common file conversions

- MEI 4.0 (2018) to MEI 5.0 (2023)
- MusicXML (partwise) to MEI 4.0 (2018)
- MEI 4.0 (2018) to PDF Score (LilyPond)

[See all](#)

Modification
Modify, enrich and enhance files with additional information

Common modifications

- Create MEI Diff document from corpus document

[See all](#)

Schema Customization
Customize the MEI Schema

Available customizations

- MEI Customization Service
- MEI ProfileDrafter (helps to restrict MEI)
- MEI Comparison (compares MEI 4.0 with MEI 3.0)

[MEI Customization Service](#)

[About](#) | [API](#) | [Contact](#)

Abb. 1: Aktualisierte Oberfläche der MEIGarage

werden. Diese Unterscheidung wird bei der MEIGarage im Backend getroffen, aber auch bei der Nutzoberfläche berücksichtigt, siehe Abbildung 1.

Die Konvertierung in andere Formate ist im Sinne der Interoperabilität, beispielsweise bei unterschiedlichen Anwendungen für die digitale Musiknotation, notwendig. Außerdem werden so die Nutzung unterschiedlicher Anwendungsbereiche (Wissenschaft, Bibliothek, künstlerische Praxis etc.) und Tools mit der gleichen Datei ermöglicht sowie der Aufbau von Workflows für die Erstellung, Kuratierung, Analyse, Langzeitverfügbarkeit etc. von musikalischen Dokumenten.

Im Zuge der Arbeiten in NFDI4Culture wurden zusätzliche Formate und Konvertierungen in die MEIGarage integriert, wie beispielsweise MPM und Midi aus meico.^{12/} Durch die Integration können auch unterschiedliche Konvertierungen miteinander kombiniert und durch die Publikationen der MEIGarage nachvollziehbar und reproduzierbar gemacht werden. Dabei kann sowohl die Web-oberfläche genutzt werden, für die keine Installation nötig ist und die einfache Bedienung ohne besondere Kenntnisse bietet, als auch automatische Skripte durch die API (z. B. für Konvertierung vieler Dateien in einer Automation).

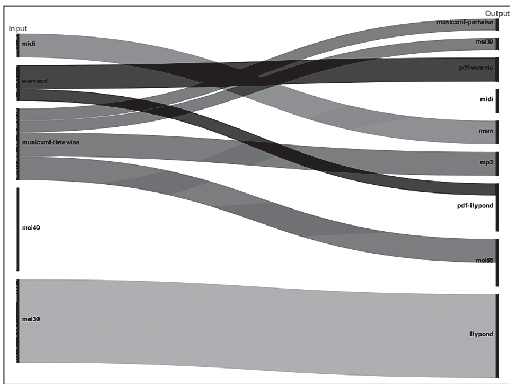


Abb. 2: Genutzte Typen von Konvertierungen im Zeitraum 16.4.–1.7.2024

Zudem wurde die Validierung unterschiedlicher Formate als Funktionalität hinzugefügt. Auch die Anreicherung von Dateien im Gegensatz zur reinen Konvertierung in andere Formate wurde der MEIGarage hinzugefügt und wird in Zukunft weiter ausgebaut.

Aktuelle Nutzung von MEIGarage

Um die aktuelle Nutzung der MEIGarage zu untersuchen, wurde begonnen, (ausschließlich) die Art der durchgeführten Konvertierungen zu speichern. Daraus ergeben sich Erkenntnisse über die typischen und meistgenutzten Konvertierungen und weiteren Funktionalitäten. Die bisherigen Auswertungen beziehen sich nur auf einen kurzen Zeitraum (16.4.–1.7.2024), werden in Zukunft aber

/1/ NFDI4Culture – Konsortium für Forschungsdaten materieller und immaterieller Kulturgüter, <https://nfdi4culture.de> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/2/ Zentrum Musik – Edition – Medien, <https://zenmem.de> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/3/ <https://meigarage.edirom.de/> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/4/ OxGarage <https://github.com/TEIC/oxgarage> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/5/ <https://teigarage.tei-c.org/> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/6/ TEI, <https://tei-c.org/> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/7/ Zur Geschichte und technischen Entwicklung der OxGarage, TEIGarage und MEIGarage siehe Peter Stadler, Anne Ferger und Daniel Rösenstrunk: From OxGarage to TEIGarage and MEIGarage. Towards a more sustainable software solution

über einen größeren Zeitraum ausgewertet, daher können sie im Moment nur als Beispiel für mögliche Auswertungen gelten.^{/13/} Es wurden jedoch unterschiedliche musikwissenschaftliche Formate in verschiedene Endformate konvertiert, wie in Abbildung 2 zu sehen ist. Einen großen Teil machen dabei unterschiedliche Versionen des MEI-Formats aus.

Ausblick

Die Erkenntnisse über die aktuelle Nutzung der MEIGarage werden in Zukunft nach der Erhebung einer größeren Datenbasis verwendet, um die Vorschläge für häufig genutzte Konvertierungen (siehe Abbildung 2) und ihre Reihenfolge auszuwählen. Außerdem werden durch zusätzliche Plugins der MEIGarage weitere Funktionen hinzugefügt, vor allem im Bereich der Anreicherung und Modifikation von Dateien. Schließlich wird die Codebasis für weitere Fachdisziplinen außerhalb der Musikwissenschaft genutzt, um nutzerfreundliche Datentransformationen im wissenschaftlichen Kontext anzubieten.

Anne Ferger ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Konsortium NFDI4Culture und im Zentrum Assistive Technologien (ZAT) Rhein-Ruhr.

Aleksander Marčić ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Konsortien NFDI4Culture und Text+.

in the Digital Humanities. Journal of the Text Encoding Initiative 17 (in Vorbereitung).

/8/ MEI, <https://music-encoding.org/> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/9/ <https://nfdi4culture.de/go/E3332> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/10/ Zur Codestrukturierung siehe auch Stadler et al., From OxGarage to TEIGarage.

/11/ <https://bestpractices.coreinfrastructure.org> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/12/ Cemfi, <https://github.com/cemfi/meico> (Datum des Abrufs: 29.7.2024).

/13/ Für die Visualisierung der Daten wurde rawgraphs.io verwendet. Für eine ähnliche Auswertung von Daten der TEIGarage und entsprechende Skripte siehe Stadler et al., From OxGarage to TEIGarage.

**Nachruf auf Renate
Schleth, Lübeck
(1931 – 2024)**

Viele werden sie vielleicht nicht mehr kennen, ist sie doch schon mit der Jahreswende 1992/93 aus ihrem Amt als Leiterin der bedeutenden Musikabteilung der Stadtbibliothek Lübeck aus Altersgründen ausgeschieden. Sie war erst die erste hauptamtliche Leiterin dieser damals immerhin schon über 100 Jahre alten Abteilung und hat mit der Zusammenlegung der wissenschaftlichen und der öffentlichen Bibliothek in Lübeck (1979) zu einer Gesamtbibliothek auch an einer Neukonzeption der Musikabteilung gearbeitet. So stand neben dem historischen Altbestand auch die Anschaffung eines Bestandes für das praktische Musizieren in allen Musikstilarten im Vordergrund. Abspielmöglichkeiten zum Anhören von Musik erweiterten das Angebot. Dabei hat Frau Schleth auch Wert auf die Anschaffung von Musikalien gelegt, die keine hohen Ausleihzahlen vermuten ließen. Es ging ihr um ein möglichst breitgefächertes Angebot. Wenn man heute durch das oberste Stockwerk der Stadtbibliothek geht, findet sich dort immer noch im Kern, bei allem Wandel an Medien und deren Präsentation, „ihre Bibliothek“. Daneben war sie „Hüterin“ und Verwalterin des Altbestandes und hatte etliche Anfragen dazu zu bearbeiten. Einer der Höhepunkte ihres Wirkens war sicherlich die AIBM-Tagung im Buxtehudejahr 1987, die hauptsächlich im historischen Scharbausaal der Stadtbibliothek stattfand. Auch nachdem sie ihren Ruhestand angetreten hatte, nahm sie am weiteren Werdengang der Musikabteilung regen Anteil und durfte sich u. a. über die Rückführung von einigen wertvollen Musikalien aus ehemaligen Sowjetrepubliken freuen. Den Beginn dieser Rückführungen kurz vor der Wende 1989 konnte sie mit der Inbesitznahme des berühmten Kantatenbandes von Dieterich Buxtehude aus der Ostberliner Staatsbibliothek noch selbst als „Zuständige“ erleben. Sicher ein weiterer Höhepunkt in einem reichen bibliothekarischen Leben, auf das wir dankbar zurückschauen.

Arndt Schnoor ist Renate Schleths Nachfolger und hütet den kostbaren Altbestand als Leiter der Musikabteilung der Stadtbibliothek Lübeck bis heute

**Neue Leitung des WDR-
Musikarchivs**

Am 1. Mai 2024 hat Sarah Gerbracht die Nachfolge von Dr. Jutta Lambrecht angetreten, die am 30. April nach knapp 33 Jahren als Leiterin des WDR-Notenarchivs in den Ruhestand ging. Gleichzeitig mit diesem personellen Wechsel trat eine Reorganisation in Kraft: Notenarchiv, Programmdokumentation Musik und Digitalisierung Audio wurden zu einem „Musikarchiv“ zusammengeführt.

Sarah Gerbracht studierte Musikwissenschaft, Mathematik und Psychologie in Gießen und Koblenz. Nach ihrem Magisterabschluss



Sarah Gerbracht. © privat

absolvierte sie ein Volontariat im Lektorat des G. Henle Verlags in München, später war sie dort als freie Mitarbeiterin beschäftigt. Anschließend arbeitete sie zehn Jahre bei den Plattenlabels Naxos und Outhere Music. 2020 bewarb sich Sarah Gerbracht erfolgreich auf eine unbefristete Stelle im WDR-Notenarchiv. Ich erinnere mich noch gut an ihr Vorstellungsgespräch unter schärfsten Bedingungen in jenen Coronazeiten, mit Masken, Sicherheitsabstand und Pausen zum Lüften. In der Folgezeit konnte sie in vielen Bereichen des heutigen Musikarchivs Erfahrungen sammeln.

In ihrer Freizeit widmet sich Sarah Gerbracht der praktischen Musik: Sie spielt Geige und Klavier und singt in einem Chor. Von ihrer Leidenschaft für das Backen konnten die Kolleg*innen des Notenarchivs schon manches Mal profitieren. Die Sommerferien verbringt sie seit vielen Jahren mit ihrem Mann und den beiden Kindern in ihrem Lieblingsurlandsland Schweden.

Neben dem „Tagesgeschäft“ wird ihre Hauptaufgabe sein, mit ihren rund 20 Kölner Kolleg*innen aus den bisherigen Teams Strukturen für das neugegründete Musikarchiv zu erarbeiten. Dafür und für alle anderen Aufgaben wünschen wir ihr gutes Gelingen!

Jutta Lambrecht, promovierte Musikwissenschaftlerin und Musikbibliothekarin, war in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin tätig, bevor sie die Leitung des WDR-Notenarchivs übernahm.

Zurück im Musikbibliothekswesen: Birgitta Blankenmeier ist neue Leiterin des Sachgebietes Musik, Medien, Makerspace an der Stadtbibliothek Köln

Seit April dieses Jahres habe ich, Birgitta Blankenmeier, die Sachgebietsleitung des Bereiches Musik, Medien, Makerspace von meiner Vorgängerin Christine Kern übernommen, die nun auf eigenen Wunsch im Lektorat der Zentralbibliothek arbeitet.

Mit meinem Wechsel in die Stadtbibliothek Köln beginnt beruflich für mich noch einmal ein ganz neuer Abschnitt. Von 1990 – 1993 studierte ich in Köln an der Fachhochschule für Bibliothekswesen das Fach Öffentliches Bibliothekswesen und entschied mich, das musikbibliothekarische Zusatzstudium an der Fachhochschule in Stuttgart anzuschließen. In meinem halbjährigen Praktikum im Schumannhaus in Bonn, unterbrochen von mehreren Unterrichtsblöcken, bekam ich einen ersten Einblick in sehr engagierte bibliothekarische Arbeit.

Aus Mangel an Stellen im öffentlichen Bibliothekswesen startete ich meinen beruflichen Werdegang im Fotoarchiv des Westdeutschen Rundfunks, wo ich für zwei Jahre eine Schwangerschaftsvertretung übernehmen konnte. Einmal im Fotobereich angekommen, folgten viele spannende Jahre in einer international tätigen Fotoagentur in Köln mit kurzem Zwischenaufenthalt in Berlin. Von 2010



Birgitta Blankenmeier. © Ralf Bauer

bis zu meinem Einstieg hier in der Musikbibliothek habe ich als Bildredakteurin und Projektmanagerin in einer Kommunikationsagentur mit Schwerpunkt Gesundheitskommunikation in Köln gearbeitet. Der Gedanke, doch einmal „wirklich“ in meinem Beruf arbeiten zu wollen, gepaart mit meinem Interesse an der Musik, mit der ich von Kindheit an aufwuchs, führten zu der Entscheidung, noch einmal den Arbeitsplatz zu wechseln. Der direkte Kontakt zu den Kundinnen und Kunden und die Planung, Begleitung und Durchführung von Veranstaltungen interessieren mich besonders.

Ich freue mich sehr, hier in Köln in einem engagierten und motivierten Team arbeiten zu dürfen, das mich gerade in meiner Einarbeitungszeit großartig unterstützt hat. Gemeinsam gilt es nun, den gerade stattfindenden Umzug unserer Bibliothek gut zu bewältigen.

Die Unermüdliche: Zum Ruhestand von Jutta Lambrecht

Und wieder geht mit Jutta Lambrecht eine engagierte Kollegin in den Ruhestand, der die IAML viel zu verdanken hat, und zwar auf sehr vielen Feldern. Doch zuerst eine kurze Berufsbiografie: Die gebürtige Triererin schloss ihr Studium der Musikwissenschaften, Geschichte und Kunstgeschichte in Bonn mit Promotion ab und absolvierte anschließend das Referendariat für den höheren Dienst an der Fachhochschule für Bibliotheks- und Dokumentationswesen in Köln und in der Staatsbibliothek zu Berlin. Es folgten zwei Jahre als wissenschaftliche Bibliothekarin in der Musikabteilung der Staatsbibliothek und kurze Zeit später der Wechsel nach Köln: 1991 übernahm Jutta Lambrecht die Leitung des WDR-Notenarchivs. Diese anspruchsvolle und fordernde Stelle füllte sie durch mehrere Struktur- und Namensänderungen hindurch bis zu ihrem Ruhestand im April 2024 aus.

Von Forum Musikbibliothek zum info-netz-musik

Doch schon früh zeigte sich Jutta Lambrechts Engagement und Blick über den hauptberuflichen Tellerrand. Ihre Übernahme der Redaktion von Forum Musikbibliothek begann allerdings mit einem Missverständnis: Als im Zuge der Auflösung des Deutschen Bibliotheksinstituts (dbi) eine neue Redakteurin für das Forum Musikbibliothek gesucht wurde – die Vorgängerin Marion Sommerfeld wurde in die Senatsbibliothek versetzt –, hatte sie eigentlich nur angeboten, den Rezensionsteil zu betreuen. Das war jedoch falsch aufgefasst worden, und als auf der AIBM-Mitgliederversammlung 1998 in ihrer Abwesenheit freudig verkündet wurde, dass es eine neue Redakteurin gäbe, wollte sie nicht nachträglich widersprechen, zumal sie gerade im Begriff war, nach der Geburt ihrer beiden Kinder



Dr. Jutta Lambrecht. © WDR/Annika Fusswinkel

auf Teilzeit umzustellen. Kaum ein halbes Jahr nach dem Redaktionswechsel musste das dbi die bisherige Verlags- und Vertriebsfunktion abwickeln. Auf eigene Initiative fand Jutta Lambrecht mit dem VDG Weimar einen neuen Verlag und freute sich Ende des Jahres 2000 über viele positive Rückmeldungen zum frischen Layout und zu weiteren Neuerungen. Mehr als eine Dekade lang betreute sie allein das Forum-Musikbibliothek-Portfolio, das heute auf mehrere Rollen und noch mehr Personen aufgeteilt ist (Schriftleitung, Redakteur, Beirat), warb Texte ein und las Korrektur und schrieb alle Editorials und sehr viele Rezensionen selbst. Die an die Musikbibliothekswelt adressierte nächtliche Post aus der Sechtemer Dachkammer zieht sich durch die Nullerjahre – mal glücklich mit Dank an alle Autor*innen für ein gelungenes Heft, dann wiederum unbeirrt in der damaligen AIBM-Mailingliste um (pünktliche) Beiträge bittend. So sorgte sie zuverlässig und tüchtig für insgesamt vier dicke Hefte im Jahr. Doch nachdem der AIBM-Vorstand zwischen 2006 und 2009 ihre Signale mit dem Wunsch nach einer Umstrukturierung nicht deutlich genug vernommen hatte, waren die folgenden Vorstände ab 2011 damit konfrontiert, die gesamte Zeitschrift auf komplett neue Beine zu stellen und zu konsolidieren.

Jutta Lambrecht setzte ihr Hauptinteresse an dieser Arbeit – das Verfassen und Organisieren von Musikbuch-Rezensionen – ab 2011 auf einem anderen Kanal fort: Sie schaltete die vielbeachtete Plattform *info-netz-musik/1/* frei, die bis heute über 1.400 ausführliche, fundierte und gut verschlagwortete Rezensionen von Musikbüchern enthält – und hoffentlich noch lange weiter wächst!

Engagement für Leo Blech

Außer dem nie vernachlässigten Kammerchorsingen hat Jutta Lambrecht ein ungewöhnliches Hobby: Sie besucht des Öfteren mit Musikforschern und Bibliothekskolleginnen die Gräber bekannter und unbekannter Persönlichkeiten nicht nur der Musikwelt auf Berliner Friedhöfen. Aus ihrem Entsetzen über die Entdeckung des aufgegebenen Grabes von Leo Blech im Jahre 2013 entstanden zunächst Nachfragen bei verschiedensten Berliner Behörden – mit spärlichen Erkenntnissen über die Nicht-Verlängerung des Ehrengrabes. Aus Empörung trommelte sie mit Gleichgesinnten unter dem Motto „Blechen für Blech“ Geld zusammen für die Publikation eines Büchleins über Leo Blech in der Reihe *Jüdische Miniaturen*. Und blieb am Ball mit weiteren Forschungen, sodass ihr gesammeltes Wissen nicht nur für mehrere Veröffentlichungen über Leo Blech reichte/2/, sondern ein fortwährendes Engagement für Blechs Sichtbarkeit auslöste:

eine Wiedererrichtung des Grabsteins gegenüber dem ursprünglichen Platz, die Aufnahme in Radioprogramme und Spielpläne, die Einspielung einer seiner Opern und der kompletten Orchesterwerke auf CD. Da waren die Reisen zu verschiedenen Jubiläumsfeierlichkeiten anlässlich Blechs 150. Geburtstag im Jahre 2021 natürlich Pflichtprogramm.

IAML Chair und Vice President: Gremienarbeit international

In der AG der Rundfunk- und Orchesterbibliotheken war der Austausch auf internationaler Ebene für jemanden aus einer so großen Institution wie dem WDR sehr wichtig, und Jutta Lambrecht begnügte sich bald nicht mehr mit der puren Teilnahme, sondern übernahm zwischen 2002 und 2024 in insgesamt fünf Wahlperioden Verantwortung als Chair und Vice Chair der Broadcasting and Orchestra Libraries Section. Mehr dazu schreibt Andreas Linne als AG-Mitglied im Abschnitt weiter unten. Und parallel dazu vertrat sie die deutsche Ländergruppe zwischen 2007 und 2013 zwei Amtszeiten lang als Vice President im IAML Board. Dazu gehörte beispielsweise die Arbeit im Webteam, das zu dieser Zeit den neuen IAML-Internetauftritt entwickelte, oder die Umwandlung der etwas spröden Veranstaltung von live vorgetragenen National Branch Reports zum Forum of National Representatives.

Viele dieser Reisen finanzierte sie selbst oder mittels Stipendien wie z. B. von BI-International. Und sehr oft war sie schon vorher in der jeweiligen Stadt, hatte sich orientiert und überraschte die später anreisenden Tagungsteilnehmer*innen mit ein paar Brocken der jeweiligen Sprache. Was heißt wohl „Prost“ auf Estnisch? – „Terviseks“.

Vorträge, Publikationen, Netzwerken

Was Jutta Lambrecht immer wieder motivierte, waren Fachkontakte, die sich in den verschiedensten Gremien und Tätigkeiten ergaben. Während der Arbeit als Redakteurin von Forum Musikbibliothek lernte sie viele Menschen aus der Verlagsbranche und Musikwissenschaft kennen, darunter auch ihren mittlerweile langjährigen Lebensgefährten Peter Sühling, der ebenfalls viel zum info-netz-musik beiträgt. Und je mehr sich ihr Netzwerk aus den diversen Arbeitsfeldern und Musikbranchen erweiterte, desto besser war und ist sie informiert über zahlreiche fachliche Entwicklungen. Ihre Kontakte und ihr Wissen nutzte sie gern zur Positionierung der Arbeit von Orchesterbibliotheken und ebenso zur Förderung und Unterstützung

von Projekten oder Kolleg*innen. Auch zur Belebung der deutschen IAML-Mailingliste hat sie immer wieder mit hilfreichen Informationen, Umfragen und Stellenanzeigen beigetragen. Wie konnte da überhaupt Zeit bleiben für das Verfassen so vieler Aufsätze und Texte bis hin zu Biografie-Artikeln für die MGG?

Abschied vom Berufsalltag im WDR

Der WDR beherbergt eines der größten Notenarchive in Europa. Es wurde 1926 gegründet, enthält mehrere Regalkilometer Aufführungsmaterial, über 30.000 Spezialarrangements und weitere Noten für vier verschiedene Klangkörper: Big Band, Rundfunkorchester, Sinfonieorchester und Chor, aber auch rund 250 Gesamtausgaben und eine fünfstellige Zahl von Partituren und Klavierauszügen zu Vorbereitung für Programmacher*innen, Redakteur*innen und Moderator*innen. Auch das Schallarchiv beherbergt eine große Bandbreite an Musik z. B. von Tonträgern und Files mit gehobener Unterhaltungsmusik über Operetten und Jazz bis zu Werken von Stockhausen, Kagel oder Bernd Alois Zimmermann und natürlich Material aus dem legendären Studio für Elektronische Musik./3/ Seit 2001 war Jutta Lambrecht außerdem als Leiterin der AG Studio für Elektronische Musik des WDR zuständig für die Digitalisierung der Bestände und die Erstellung eines Konzepts zur Unterbringung des Studios. Dass es gelang, das Studio an die Stadt Köln zu übergeben und zusammen mit der Landesregierung verbindliche Absprachen und Förderzusagen für eine Neueröffnung an einem neuen Kölner Standort zu treffen/4/, war im Herbst 2023 eine sehr gute Nachricht. Und dass die Leiterinnen der Stockhausen-Stiftung und die Tochter von Bernd Alois Zimmermann zu Jutta Lambrechts Ausstand kamen und sich dabei überhaupt erst kennenlernten, ist doch ein sehr besonderes Kompliment.

Im Rückblick meint die Chef-Archivarin, dass sie sich zuletzt eher wie die Leiterin eines gut ausgestatteten Copy-Shops gefühlt hat, weil heute kurz gegoogeltes Halbwissen zu reichen scheint, während früher wesentlich mehr Wert auf inhaltliche Recherche gelegt wurde. Ihre unzähligen Erlebnisse mit den entsprechenden Dirigenten, Komponistinnen oder Redakteuren würden sicher Bände füllen. Ob wir dazu später einmal einen eigenen Artikel bekommen?

Ende April 2024 ist die Jubilarin dem Vernehmen nach an ihrem letzten Arbeitstag nicht nur von angereisten Gästen, sondern noch mehr von ihren Kolleginnen und Kollegen gebührend gefeiert worden – beispielsweise mit einer für den bekennenden Udo-Jürgens-Fan umgetexteten Version des Songs „Mit 66 Jahren“ und einer geheimnisvollen Süßigkeit namens „Goldkehlchen-Stimmbänder“.

Zuvor hatte war sie im September 2023 auf der Tagung in Lübeck vom IAML-Vorstand anlässlich des bevorstehenden Eintritts in den Ruhestand besonders geehrt worden – verdient!

Dass es jetzt langweilig wird, ist nicht zu befürchten. Im Sommer reiste Jutta mit Familie zum IAML Congress nach Stellenbosch und hielt dort einen Vortrag über afrikanische Musik in den WDR-Archiven. Ihr Chor probt regelmäßig, das info-netz-musik will gepflegt werden, die Amtsperiode des Bundesfachausschusses Medien des Deutschen Musikrats geht bis 2026 und auch die ehrenamtliche Arbeit als Associate Language Editor German für RIPM geht weiter. Außerdem braucht selbst ein „naturbelassener Garten“ gelegentlich Pflege, und es freuen sich nicht selten Gäste, wenn Jutta den Kochlöffel schwingt. Und schon lange steht eine Reise nach Österreich auf der Agenda, denn in den 1940er Jahren hatte das WDR-Notenarchiv seine kompletten Bestände für das „Reichs-Bruckner-Orchester“ nach St. Florian in Linz abgeben müssen; bisher gab es allerdings keine Zeit, um einmal vor Ort zu prüfen, was von diesen Beständen noch existiert. Für all diese Aktivitäten wünschen wir gutes Gelingen, Gesundheit und viel Freude. Und last but not least – kurz vor dem Druck dieses Heftes schneite noch die Nachricht herein, dass sich unsere Wege in Zukunft zumindest in einer Sache kreuzen, denn eine IAML-Schatzmeisterin müsse nicht zwingend aktiv im Berufsleben stehen, meinte Jutta Lambrecht – und wurde auf der Frankfurter IAML-Tagung in dieses Amt gewählt.

... the world's leading orchestra and opera librarians (Andreas Linne)

„Manchmal denke ich, der nächste, der in mein Büro kommt, wird erschossen.“ So zitiert Patrick Lo in seinen *Conversations with the World's Leading Orchestra and Opera Librarians* (Lanham/Maryland: Rowman & Littlefield 2016) Jutta Lambrecht angesichts überzogener, zu kurzfristiger und kaum noch zu realisierender Sonderwünsche mancher Dirigenten. Meine erste Begegnung mit Jutta war zum Glück von durchaus friedlicher Natur, wenn auch von einer gewissen Hartnäckigkeit geprägt: Als IAML-Neuling wurde ich 2009 in Dresden freundlich, aber resolut von ihr verpflichtet, einen Tagungsbericht für Forum Musikbibliothek zu verfassen. Widerstand zwecklos!

Eigentlich muss ich ihr schon einige Wochen vorher bei der internationalen IAML-Tagung 2009 in Amsterdam begegnet sein. Damals aber noch unerfahrener und noch schüchterner, habe ich keine Erinnerung an die damalige Vice Chair der Broadcasting and Orchestra Libraries Section. Im Nachhinein bin ich mir aber ziemlich sicher, dass das an die AG-Sitzung anschließende Essen im in unmittelbarer

Nähe der Tagungsstätte gelegenen, mit seiner eindrucksvoll pagodenartigen Architektur spektakulär auf dem Wasser schwimmenden chinesischen Restaurant von ihr organisiert worden, wenn nicht sogar ihre Idee gewesen war.

Die Arbeit der internationalen AG der Rundfunk- und Orchesterbibliotheken hat Jutta Lambrecht von 2002 bis 2008 als Chair sowie von 2008 bis 2014 und zuletzt noch einmal von 2021 bis 2024 als Vice Chair entscheidend geprägt. Bei den internationalen Tagungen begegnete man ihr aber darüber hinaus auf vielfältigste und farbigste Weise. Obwohl Jutta Lambrecht aus Trier stammt, nimmt man sie ganz und gar als Rheinländerin, ja als „rheinische Frohnatur“ wahr, und so war sie immer auch Botschafterin rheinischer Mund- und Lebensart. Kaum ein Kollege, kaum eine Kollegin, die sie nicht kennt. Immer aufmerksam und bestens informiert – auch über den jeweiligen Tagungsort und seine touristischen und kulinarischen Besonderheiten – interessiert und Anteil nehmend auch an Persönlichem und Familiärem.

Unvergessen ihre ebenso kundigen wie lebendigen und engagierten Vorträge über Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* in Wien oder Leo Blechs Arbeit an der Lettischen Nationaloper während seines Exils in Riga. Für letzteren war sie eigens einige Tage früher für Recherchen angereist und konnte uns erstaunliche und interessante Archivfunde präsentieren. Da merkte man, wofür Jutta Lambrecht brennt.

Dass der eingangs erwähnte Patrick Lo sie – übrigens neben der Kollegin der Berliner Philharmoniker als einzige Vertreterin einer Institution aus dem deutschsprachigen Raum – in seine Auswahl der „world's leading orchestra and opera librarians“ aufgenommen hat – ein Adelsprädikat! Ich möchte abschließend ergänzen: Jutta Lambrecht: One of the world's best networked, world's most devoted, world's most active und demnächst wohl auch most missed!

Susanne Hein ist Teil der Schriftleitung von Forum Musikbibliothek.

Andreas Linne ist Musikbibliothekar der Theater und Philharmonie Essen GmbH

/1/ <http://info-netz-musik.bplaced.net/>.

/2/ Z.B. <https://www.hentrichhentrich.de/buch-leo-blech.html>; <https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/leo-blech/DE-2086/lido/6024fc518fd2d0.01069382> und <https://www.deutsche-biographie.de/db013164.html>.

/3/ Jutta Lambrecht: Die WDR-Archive als Spiegel der Musikförderung durch den Rundfunk, in: *Refugium einer politikfreien Sphäre?*, hrsg. von Helmut Rönz et al., Köln 2023, S. 189–206.

/4/ <https://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presseservice/studio-fuer-elektronische-musik-des-wdr-wechselt-die-eigentuemerin>.

Wechsel im Leitungsteam der Bibliothek der HMDK Stuttgart.

Anne-Marie Metzger folgt auf Caterina Becker



Anne-Marie Metzger und Caterina Becker, Juli 2024. Foto: Katharina Fahlsch

Die Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HMDK) Stuttgart hat ein neues Leitungsteam. Fast 30 Jahre leiteten Caterina Becker und Claudia Niebel gemeinsam die Bibliothek. Nun verabschiedete sich Caterina Becker im Juli 2024 in den wohlverdienten Ruhestand. Becker machte nach dem Abitur 1977 in Freiburg i. Br. eine Ausbildung zur Musikalienhändlerin, studierte im Anschluss daran an der Fachhochschule für Bibliothekswesen (heute: Hochschule der Medien [HdM] Stuttgart) mit dem Abschluss Diplom-Bibliothekarin und absolvierte darüber hinaus ein postgraduales Zusatzstudium zur Musikbibliothekarin. Nach Tätigkeiten beim damaligen Südwestfunk-Studio in Freiburg und einer Stelle bei einer Schallplattenfirma in Stuttgart folgte 1995 der Einstieg in der Bibliothek der HMDK, wo sie sich die Position der Bibliotheksleitung zu je 50 % mit Claudia Niebel teilte. Der Umzug der Bibliothek in den Neubau an der Urbanstraße war eine erste große Herausforderung, die es gemeinsam zu meistern galt. Es folgten weitere Großprojekte wie die Einführung des OPACs und die Mediensicherung mit RFID.

Im August 2024 trat Anne-Marie Metzger die Nachfolge von Caterina Becker an. Metzger studierte Musikwissenschaft und Germanistik an den Universitäten Tübingen und Wien. Während des Studiums war sie als studentische Hilfskraft in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts tätig. Nach dem Master im Fach Musikwissenschaft war sie zunächst Stipendiatin in einem Sonderforschungsbereich an der Universität Freiburg. Doch die Begeisterung für das Bibliothekswesen war groß – statt selbst zu forschen, wollte sie lieber andere unterstützen und so auch einen gesellschaftlichen Beitrag leisten.

Daher entschied sich Metzger für ein Zweitstudium im Fach Bibliotheks- und Informationsmanagement an der HdM Stuttgart, das sie 2018 mit einer Bachelorarbeit zum Thema *Wissensmanagement in Musikbibliotheken/1* abschloss. Praktika absolvierte sie unter anderem in der Musiksammlung der Württembergischen Landesbibliothek und in der Musikbibliothek der Stadtbibliothek Reutlingen. Parallel zu diesem Studium arbeitete sie in der Bibliothek der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, deren Leitung sie 2018 übernahm. Außerdem hatte sie Lehraufträge an der HdM Stuttgart inne, wo sie unter anderem gemeinsam mit anderen Kolleg*innen das Seminar Fachinformation Musik unterrichtete.

Im Sommer 2023 wechselte Metzger als stellvertretende Bibliotheksleitung an die HMDK Stuttgart. Schwerpunkte ihrer Arbeit an der HMDK waren bislang neben dem Tagesgeschäft unter anderem die Erschließung eines Vorlasses und die Gründung einer Schreibwerkstatt, die den Studierenden Unterstützung beim wissenschaftlichen Arbeiten bietet. Die Leitung teilt sie sich weiterhin zu je 50 %

mit Claudia Niebel. Sie freut sich darauf, Projekte und Prozesse aktiv zu gestalten, Kontakte zu intensivieren und die Bibliothek gemeinsam mit dem Team weiterzuentwickeln.

/1/ Vgl. Anne-Marie Metzger: Wenn ich das jetzt wüsste ...: Zum Wissensmanagement in Musikbibliotheken, in: Forum Musikbibliothek 2/2019, S. 25–30.

**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 71.

Frage 1

Für einen Programmhefttext wird die Partitur oder Studienpartitur der Rhapsodie für Saxofon und Orchester von Debussy gesucht. Banale Alltagsroutine?

Frage 2

Es soll da eine neue Biografie über Clara Schumann geben – wissen Sie, von wem die ist?

Frage 3

Ein Gitarrist sucht Noten für sein Instrument (gerne auch für E-Bass und Ukulele). Am liebsten spielt er Rock-, Pop- und Folksongs, aber auch Klassik. Gibt es das alles im Internet?

Leipzig/Wien

Der Standard RDA DACH und Musik-Ressourcen in der STA-Dokumentationsplattform

Der Standard Resource Description and Access (RDA) hat sich seit seiner Veröffentlichung 2015 weiterentwickelt. Neue Erschließungskonzepte wurden eingeführt. Die Struktur des Regelwerks wurde stark verändert. Seit Ende 2020 erfolgt der Zugang über eine neue Plattform. Der Standardisierungsausschuss (STA) hat die Entscheidung getroffen, dass für die Anwender*innen im DACH-Raum der Standard über ein gemeinsames Erschließungshandbuch zugänglich gemacht werden soll. Mit der Realisierung wurde die Fachgruppe Erschließung beauftragt. In einem kooperativ von den Mitgliedsorganisationen des STA unter Leitung der Deutschen Nationalbibliothek (DNB) durchgeführten Projekt/1/ wurde der Auftrag umgesetzt.

Am 31. Juli 2023 erschien mit Version 2023/1 die erste Version des Standards RDA DACH in der STA-Dokumentationsplattform./2/ Die Dokumentationsplattform wurde von der DNB mit dem Ziel entwickelt, alle Standards, die unter dem Dach des STA entstehen und gepflegt werden, an einer Stelle zu bündeln, miteinander zu vernetzen und über eine nutzerfreundliche Oberfläche zugänglich zu machen. Der Standard soll zukünftig um bisher nicht enthaltene Regelungskontexte (verbale Inhaltserschließung, Provenienzerschließung, Nachlasserschließung usw.) erweitert und mit den Regeln zur Gemeinsamen Normdatei (GND) zusammengeführt werden. Alle Veränderungen werden in halbjährlichen Releases geplant und durchgeführt.

Um dieses Ziel erreichen zu können, ist die Dokumentationsplattform modular aufgebaut. Alle Bestandteile (Regeltexte, normierte Vokabulare usw.) werden in einer Wikibase-Datenbank gepflegt. Mit dieser Baustein-Architektur können Verweisungen innerhalb der Plattform auch standardübergreifend auf ein Minimum reduziert werden. So weit wie möglich werden die jeweils relevanten Texte in sogenannten Aufklappelementen direkt angezeigt.

In der gegenwärtigen Version 2024/1 enthält der Standard RDA DACH alle für die Formalerschließung im DACH-Raum relevanten Regeln. Die DACH-Anwendungsregeln und -Erläuterungen aus dem RDA Toolkit wurden mit den eigentlichen Regeltexten zusammengeführt. Die Regeln wurden übersichtlicher gestaltet und so überarbeitet, dass sie besser verständlich sind. Regelungen, die sich nicht bewährt haben, wurden gestrichen oder verändert. Beispiele aus dem RDA Toolkit wurden teilweise nachgenutzt, teilweise durch Beispiele aus dem DACH-Raum ersetzt. Von den neuen RDA-Konzepten wurden in der bisherigen Version von RDA DACH nur wenige übernommen. Nach einer Untersuchung von deren Auswirkungen auf die Katalogisierungspraxis kann eine Übernahme sukzessive in späteren Versionen erfolgen.

Der Standard RDA DACH setzt sich gegenwärtig aus folgenden Teilen zusammen:

- Allgemeines: Informationen zu den dem Regelwerk zugrunde liegenden theoretischen Modellen und Prinzipien, zur Terminologie und zu grundsätzlichen Erfassungskonventionen.
- Elemente: alle für die Beschreibung einer Ressource benötigten Merkmale. Die Elementbeschreibungen bilden die Regelungen des Original RDA Toolkits ab. Sie sind ergänzt durch Informationen zur Umsetzung des Elements in den jeweiligen Formatsprachen der Bibliotheksverbände.
- Ressourcentypen: Hilfestellungen zur Beantwortung der Frage, wie die Elemente bei einer bestimmten Erscheinungsweise bzw. bei einem bestimmten Ressourcentyp anzuwenden sind.
- Anwendungsprofile: tabellarische Zusammenstellungen aller Elemente für je einen Ressourcentyp. Jedes Element ist einem Status zugeordnet, mit dem ausgedrückt wird, ob es für den Ressourcentyp ein Standard-, ein optionales oder ein nicht zu verwendendes Element ist.

Die Anwendungsprofile ersetzen das bisherige Standardelementeset. Mit ihnen wird der Tatsache Rechnung getragen, dass Aussagen zum Status eines Elements nur für einen konkreten Ressourcentyp bzw. eine konkrete Erscheinungsweise getroffen werden können. Die Begriffe „Kernelement“ und „Zusatzelement“ werden nicht mehr verwendet.

Die Teile sind eng miteinander verzahnt. Bei den Elementen wird zwischen allgemeingültigen Basisregeln und ressourcentypspezifischen Regeln unterschieden. In den Ressourcentypbeschreibungen werden die Elemente, die relevante spezifische Regeln enthalten, nach den WEMI-Ebenen gruppiert. Dabei werden die jeweils zutreffenden spezifischen Regeln direkt angezeigt. Auf die Elementseite wird verlinkt. Auch der Status des jeweiligen Elements wird angezeigt. In den Anwendungsprofilen sind die spezifischen Regeln ebenfalls direkt eingebettet, hier aber der komprimierten tabellarischen Darstellung folgend zunächst eingeklappt. In den Elementseiten sind wiederum alle Statusangaben aller Anwendungsprofile zu dem jeweiligen Element gebündelt.

Für die Ausarbeitung der musikspezifischen Regelungen ist die Arbeitsgruppe Musik des STA (AG Musik) verantwortlich. Mit der ersten Version von RDA DACH wurden von der AG bereits alle für die Musik-Ressourcen relevanten Elemente geprüft, alle Beispiele an den DACH-Anwendungskontext angepasst sowie Anwendungsregeln und Erläuterungen in den Regelwerkstext von RDA DACH integriert und veröffentlicht. Von den Arbeitshilfen mit Musikbezug wurden zwei, nämlich die AH-009 (Vokabularliste musikalische Ausgabeform) sowie die AH-020 (Abgrenzungshilfe Musik-Ressourcen) in RDA DACH integriert. Drei weitere Arbeitshilfen verbleiben vor-

erst noch als PDF-Dokumente außerhalb von RDA DACH: die Listen der normierten Besetzungsangaben (AH-001), der maßgeblichen Begriffe für die Kompositionsart (AH-002) und der maßgeblichen Werkverzeichnisse (AH-014).

Die Regeln aus dem Original-Toolkit wurden inhaltlich nicht verändert, aber teilweise sprachlich, insbesondere bei nicht eindeutigen Formulierungen, angepasst. „Musik-Bestellnummer“ wurde neu als „Noten-Bestellnummer“ übersetzt, weil hier tatsächlich nur letzteres gemeint ist. Das Element „Besetzung“ wurde nicht mit seiner ursprünglichen Bedeutung aus dem Original-Toolkit übernommen. Stattdessen wurde das Element „Besetzung für musikalischen Inhalt einer repräsentativen Expression“ aus dem Official RDA Toolkit eingeführt. Dieses Element passt besser mit dem WEMI-Modell von RDA zusammen: Von vielen möglichen Besetzungen, die ein Werk haben kann, gilt eine als repräsentativ: Nämlich die, für die das Werk ursprünglich konzipiert worden ist. Das ist vom Prinzip her nichts Neues in RDA: Schon bisher wird ein Titel als bevorzugter Titel für ein Werk aus allen möglichen Manifestationstiteln bzw. Titeln aus Nachschlagewerken gewählt. Hingegen war im Original-Toolkit nur die Angabe der Originalbesetzung auf Werk-Ebene vorgesehen, ohne dass aus der Struktur der Regeln ersichtlich war, dass hier von der Expressions-Ebene her abstrahiert werden muss. Auch war normiertes Vokabular bisher nicht auf Expressions-Ebene vorgesehen. Jetzt kann die für die konkrete Ressource zutreffende Besetzung erfasst werden. So kann z. B. unterschieden werden, ob es sich tatsächlich um die ursprüngliche Besetzung oder aber um eine Bearbeitung für Klavier solo handelt. Ebenso wird auch die jeweils zutreffende Sprache einer Ressource auf dieser Ebene angegeben.

Mit Version 2024/1 ist die Ressourcentypbeschreibung für Musik-Ressourcen erstmals veröffentlicht worden.**/3/** Sie funktioniert als Übersichts- und Einstiegsseite und enthält alle spezifischen Regeln für Musik, die Definition/Abgrenzung von Musik-Ressourcen sowie die Regeln für den normierten Sucheinstieg. Gleichzeitig ist auch das Anwendungs-Profil Musik-Ressourcen veröffentlicht worden, das darüber Auskunft gibt, welche Elemente immer als Standard zu erfassen sind und welche optional erfasst werden können.**/4/** Die Ressourcentypbeschreibung ist mit Stand April 2024 gekennzeichnet, weitere Überarbeitungen und Verbesserungen sind mit jedem der folgenden Releases geplant. Für die Version 2024/2 sollen insbesondere bei Elementen der Manifestationsebene Beispiele bei den spezifischen Regeln ergänzt werden, um damit auch die Ressourcentypbeschreibung besser lesbar und den Gesamtzusammenhang der Elemente besser erkennbar zu machen.

Mathias Manecke ist Mitarbeiter der Arbeitsstelle für Standardisierung der DNB und verantwortlich für die Weiterentwicklung der STA-Dokumentationsplattform.

Christoph Steiger ist stv. Leiter der UB der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und leitet die AG Musik des Standardisierungsausschusses.

/1/ „3R für DACH Bibliotheken“, Projektzeitraum: 01.03.2020 bis 31.12.2022.

/2/ <https://sta.dnb.de/doc/>.

/3/ <http://sta.dnb.de/doc/RDA-R-MUSIK>.

/4/ <http://sta.dnb.de/doc/RDA-R-MUSIK?view=application-profile>.

Potsdam

Feierabendsingen & Plattengestöber – zwei neue Veranstaltungsreihen in der SLB Potsdam

Am Anfang stand der Wunsch nach niedrighschwelligem, partizipativen musikalischen Veranstaltungsangeboten in der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam. Umgesetzt haben wir bislang die folgenden beiden Konzepte:

Feierabendsingen

Inspiziert durch bundesweit erfolgreiche Formate wie Der Norden singt, Rudelsingen und Sing dela Sing entstand zunächst die Idee des Feierabendsingens. Mit Hans-Joachim Lustig vom Chorwerk Potsdam war schnell ein begeisterter und begeisternder Leiter für diese neue Reihe gefunden, und wir konnten im Januar 2024 starten. Für 2024 haben wir vier Veranstaltungen quartalsweise geplant. Es kam jedoch bereits nach dem ersten Abend der Wunsch nach einem monatlichen Turnus auf. Ob wir dies ab 2025 finanziell bewerkstelligen können, befindet sich in der Klärung. Die Liedauswahl liegt in der Hand des Leiters und bewegte sich bisher zwischen Klassik, Volkslied und Pop. Hans-Joachim Lustig begleitet auch selbst die Veranstaltung vom hauseigenen Flügel aus. Die Liedtexte können an der Leinwand mitgelesen werden. Ein*e SLB-Mitarbeiter*in betreut dafür die Technik und sorgt für das rechtzeitige Umläutern. Diesbezüglich denken wir über eine praktikablere Variante nach, da die Liedtexte auf der Leinwand nicht immer gut lesbar sind und eben auch personelle Kapazität binden. Da es nur aktiv Teilnehmende und keine Zuhörenden gibt, ist keine Meldung und Zahlung an die GEMA nötig. Dies ergab eine direkte Nachfrage bei der GEMA.

„Singen ist gesund, tut der Seele gut und verbindet. Jeder Mensch kann singen!“, lautet ein Zitat aus unserer Veranstaltungswerbung. Offenbar trafen wir damit einen Nerv, denn bei der Premiere im Ja-

nuar kamen wir mit knapp 100 Teilnehmenden bereits an die Kapazitätsgrenzen unseres Veranstaltungssaals und erhielten mehrere begeisterte Rückmeldungen. Im Mai waren es ca. 45 Teilnehmende. Für September und Dezember sind weitere Abende geplant.

Hinsichtlich der Liedauswahl bekamen wir verschiedenes Feedback: Versierte Chorsänger*innen wünschten sich anspruchsvolleres Material. Weniger geübten Menschen waren manche Titel zu anspruchsvoll, vor allem mehrstimmige. Da es sich um ein niedrigschwelliges Angebot handelt, mit dem explizit Menschen ohne Chorerfahrung erreicht werden sollen, wollen wir uns künftig eher an ihren Bedürfnissen orientieren. Über unser Feierabendsingen haben sich aber auch schon Teilnehmende später einem Chor des Chorwerks Potsdam angeschlossen. Hier entstehen also schöne Synergieeffekte innerhalb der Stadt, da auch einige Chormitglieder von dort zu uns gefunden haben.

Die Veranstaltung ist derzeit mit einer Dauer von einer Stunde angesetzt. Es kristallisierte sich jedoch schon heraus, dass dieses Zeitfenster zu kurz ist – inklusive einer kurzen Einsingphase, um die Stimmen zu ölen. Insgesamt können wir nach diesen beiden Termi-



Abb. 1: Hans-Joachim Lustig vom Chorwerk Potsdam leitet das Feierabendsingen. © Sybille Weber

nen von einem sehr erfolgreichen und vielversprechenden Start der Reihe sprechen, der Lust auf viele weitere Abende macht, die Menschen im gemeinsamen Singen miteinander verbinden.

Plattengestöber

Eine zweite Reihe, mit der wir im April 2024 begonnen haben, ist das Plattengestöber. Angeregt durch die Methode Shared reading und von bundesweit zu beobachtenden Veranstaltungen zum gemeinsamen Musikhören entwickelten wir ein Konzept für eine monatliche Reihe, bei der Menschen ohne notwendigerweise großes Hintergrundwissen ihre Lieblingsmusik auf einem Medium ihrer Wahl mitbringen können, um sie vorzustellen und, wenn gewünscht, sich darüber auszutauschen. Wir bieten dazu einen Plattenspieler, einen CD-Player sowie die Möglichkeiten der Wiedergabe per USB-Stick oder über YouTube (inklusive Leinwand und Beamer) an.

Da ich zunächst vorbeugen wollte, dass ungewollte (rassistische oder anderweitig diskriminierende) Inhalte bei dieser Gelegenheit geteilt werden, haben wir die Veranstaltung von April bis Juni mit Voranmeldung der Beiträge beworben. Da sich bislang jedoch nur eine Teilnehmerin anmeldete und wir deshalb alle anderen Beiträge spontan aufgenommen haben, werden wir künftig davon absehen. Denn möglicherweise stellt sie auch eine unnötige Hemmschwelle dar und hält Menschen davon ab zu kommen. Sollte es künftig zu ungewollten Beiträgen kommen (sofern sie spontan als solche sprachlich erkennbar sind ...), muss situativ ein Umgang mit unseren Grenzen der Toleranz gefunden werden.

Der Teilnehmerkreis bewegte sich in diesen drei Monaten zwischen sieben und drei Personen, mich als Leitung eingeschlossen. Aufgrund der kleinen Runde entwickelten sich jedoch an jedem der drei Abende sehr schöne und teilweise intensive Gespräche, die vermutlich im großen Rahmen gar nicht zustande gekommen wären. Die Qualität der Begegnung und des Austausches soll bei diesem Format eindeutig im Vordergrund stehen. Der Erfolg dieser Veranstaltung ist für mich nicht mit der Teilnehmerzahl verbunden. An manchen Punkten drehten sich die Gespräche um Musikgeschichte und -theorie. An anderen Stellen ging es vor allem um sehr persönliche Bezüge zum Mitgebrachten und Gehörten. Letztlich ist dieses Format auch ein wesentlicher Beitrag zur Demokratiebildung, da es ganz essenziell um das Zuhören, das aufeinander Hören und die Toleranz hinsichtlich unterschiedlicher Vorlieben geht.

An allen Abenden gab es eine spannende Mischung von klassischer und Populärmusik. Bislang habe ich mich bewusst gegen themati-



Abb. 2: Eine bunte Vielfalt ist die Devise des Plattengestöbers. © Heiderose Gerberding

sche Vorgaben entschieden, wie es in anderen vergleichbaren Veranstaltungen üblich ist. Mein Wunsch ist eine möglichst große Vielfalt und Bandbreite an Beiträgen. Das war bisher der Fall und behinderte die Dramaturgie der Abende nicht, sondern wurde durchaus als bereichernd empfunden. Blues und Jazz traten beispielsweise in friedlicher Ko-Existenz neben Pop-Songs und Mahler-Sinfonien auf.

Jedes Mal kamen Menschen, die nur zuhören wollten, ohne selbst etwas vorzustellen. Auch dies ist explizit so mitgedacht, um sich einfach nur inspirieren lassen zu können. Eine aktive Teilnahme wird hier nicht vorausgesetzt. Für das Plattengestöber ist eine Anmeldung bei der GEMA nötig, da es hier Zuhörende gibt. Wir bezahlen aktuell einen mittleren zweistelligen Betrag. Eine Setliste muss im Nachgang nicht eingereicht werden. Die Veranstaltung findet an einem festen Wochentag (Dienstag) von 17.00 bis 18.30 Uhr statt. Die Teilnahme an beiden Veranstaltungsformaten ist kostenfrei.

Hinsichtlich der Planung und Vorbereitung sind vor allem Terminabsprachen und Werbemaßnahmen (Social Media, Plakate, Flyer, Homepage, Pressemitteilungen) nötig. Dafür arbeite ich eng mit unseren Kolleginnen der Öffentlichkeitsarbeit zusammen. Die Inhalte erstelle ich überwiegend selbst. Zum Plattengestöber bereite ich außerdem ausschließlich Beiträge vor, die sich auch in unserem physischen Bestand befinden und verfügbar sind, um den Teilnehmenden bei Interesse das direkte Mitnehmen aus der Veranstaltung heraus zu ermöglichen. Dies ist deshalb erst am Tag der Veranstaltung möglich und soll eine Brücke zur Musikbibliothek schlagen.

Im Februar und April 2024 fanden das Feierabendsingen und Plattengestöber Erwähnung in Pressebeiträgen der Potsdamer Neueste Nachrichten / Tagesspiegel über die SLB Potsdam (jeweils ohne

Bezahlschranke).^{1/} Aufgrund der bisherigen guten Erfahrungen bin ich zuversichtlich, dass beide Reihen weiterhin Zuspruch erfahren und sich positiv weiterentwickeln werden.

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.

^{1/} <https://www.tagesspiegel.de/potsdam/landeshauptstadt/sehnsucht-nach-dem-analogen-16-prozent-mehr-neuanmeldungen-in-der-stadt-und-landesbibliothek-11180590.html>; <https://www.tagesspiegel.de/potsdam/landeshauptstadt/neue-musikevents-plattengestober-in-der-landesbibliothek-potsdam-11507333.html>.

Einblick von außen ... mit Christina Richter- Ibáñez

Christina Richter-Ibáñez ist seit April 2023 Professorin für Musikwissenschaft mit den Schwerpunkten Performance Studies, zeitgenössische und populäre Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Nach der Promotion an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart folgten Stationen in Tübingen, Salzburg und Oxford. Habilitation an der Universität Tübingen mit der Arbeit *Songs in Translation. Übersetzungskonjunkturen, -kontexte und -analysen*. Sie engagiert sich besonders für den Dialog mit lateinamerikanischen Musiker*innen und Forscher*innen.

Kathrin Winter (KW): Hallo Christina, wie schön, dass Du heute in unsere Hochschulbibliothek gekommen bist, um Dich mit mir über Musikbibliotheken zu unterhalten. Ich danke Dir, dass Du der Einladung so spontan gefolgt bist. Du lehrst jetzt seit gut einem Jahr als Professorin für Musikwissenschaft mit den Schwerpunkten Performance Studies sowie zeitgenössische und populäre Musik bei uns an der Hochschule. Was treibt Dich immer wieder in unsere Bibliothek?

Christina Richter-Ibáñez (CRI): Ich brauche natürlich regelmäßig Notenmaterial aus der Bibliothek, vor allem, wenn ich zu Themen der komponierten Musik aus dem 20. Jahrhundert unterrichte. Dazu werde ich hier sehr gut fündig bei den Noten, zum Beispiel für die Cage- oder die Schönberg-Vorlesung. Ich leihe dann einfach das Notenmaterial aus. Und auch die entsprechenden Tonaufnahmen sind für mich immer wieder wichtig. Das heißt, ich greife auf die CDs zurück und außerdem auch auf die großen Nachschlagewerke oder Lexika, die es noch nicht online gibt. Ein Beispiel wäre das Lexikon *Musik und Gender*, das nur als Präsenzexemplar in der Bibliothek steht.

KW: Und ist es denn auch nötig, dass du andere Bibliotheken benutzt?

CRI: Ja, sehr sogar. Gerade für meine Forschung arbeite ich sehr international und interdisziplinär. Da komme ich mit einer reinen Musikbibliothek gar nicht mehr weiter. Ich habe sehr viel in Spezialbibliotheken gearbeitet, wie z. B. in der Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts in Berlin. Dort gibt es Spezialliteratur zu Lateinamerika auf Spanisch und Portugiesisch. Dann bin ich natürlich in der Frankfurter Universitätsbibliothek Nutzerin und in der Deutschen Nationalbibliothek. Also, das, was ich brauche, suche ich mir in vielen Bibliotheken zusammen, weil es bei mir eben nicht nur um Musik, sondern auch zum Beispiel um Literatur- und Kulturwissenschaften geht.

KW: Und wie findest du die Sachen, bevor du sie Dir überall *zusammensammelst*?

CRI: Naja, zunächst arbeite ich ganz viel mit den Musikbibliografien, also BMS und RILM, und schaue dann, wo ich die Sachen bekomme.

Ich sehe meistens an der HfMDK nach, gehe weiter in die UB Frankfurt, dann nach Baden-Württemberg, wo ich lebe, z. B. in die Universitätsbibliothek Tübingen und die Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart. Und schließlich benutze ich auch die Fernleihe.

KW (fällt ins Wort): Spielt denn auch der KVK eine Rolle?

CRI: Ja, in der Regel schaue ich erstmal im KVK nach und sehe dann, wo etwas im Bestand ist. Ich brauche aber immer auch Literatur, die es gar nicht in Deutschland gibt.

KW: Stimmt, Du hast ja ein sehr spezielles Forschungsinteresse und kommst dadurch weit rum. Hattest Du im Ausland auch schon besondere Erlebnisse in Musikbibliotheken?

CRI: Es gibt einfach immer wieder schöne Bibliotheken. Orte, wo man einfach gerne ist, indem die Bibliothek einen in den Bann zieht. Das ging mir in der spanischen Nationalbibliothek in Madrid in der Musiksammlung so. Da muss man durch das ganze Haus ganz oben in die letzte Ecke. Bibliotheken sind ja oft interessante Bauten, historisch oder architektonisch einzigartig. Die Nationalbibliothek in Buenos Aires ist so ein gewöhnungsbedürftiger Betonbau aus dem 20. Jahrhundert: Unten breit, in der Mitte schmal wie ein Turm, oben wieder breit und eckig. Da ist jedes Stockwerk irgendwie besonders und im Keller sind die Periodika. Oft macht man schon mit dem Betreten der Gebäude Sightseeing.

KW: Da kann ich Dir nur zustimmen, dass das mitunter ganz besondere Erlebnisse sind, die Bibliotheken anderer Länder und Städte zu besuchen. Aber wie vermittelst Du unseren – sehr unterschiedlichen – Studierenden die Notwendigkeit der Bibliotheksnutzung oder besser gesagt das Erlebnis Bibliothek?

CRI: Das ist eine sehr gute und sehr wichtige Frage. Zum einen versuche ich natürlich in meinen Seminaren zu vermitteln, was die Studierenden überhaupt finden *können* und was sie *unbedingt* für den jeweiligen Seminarkontext finden *sollen*. Das heißt, wenn ich mit Literatur arbeite und wir Teile daraus gemeinsam im Seminar lesen, verweise ich darauf, dass das ganze Buch in der Bibliothek steht und dass sie da unbedingt reinschauen sollen, damit sie sehen, dass in einem Sammelband oder Handbuch ja auch noch andere Artikel enthalten sind. Ich schreibe wirklich explizit dazu und sage es auch mehrmals, dass sie sich das bitte in der Bibliothek anschauen sollen. Außerdem verweise ich natürlich auf Nachschlagewerke und Handbücher, die in der Bibliothek stehen, die zu den Themen relevant sind. Auch wenn wir nicht direkt daraus etwas lesen, gebe ich immer Anregungen, da nachzuschauen und sich selber weiter einzulesen. Außerdem bekommen die Studierenden von mir die Aufgabe, in Seminaren zu ihrem Referatsthema eine Literaturliste zu erstellen. Ich habe sehr oft Themen zur neueren Musikgeschichte, zum 20. und 21. Jahrhundert, zu denen man vielleicht nicht so ganz

schnell fündig wird, weil Nachschlagewerke schon zu alt sind oder unglaublich viel in den letzten 20 Jahren erschienen ist. Wenn die Studierenden dann mit RILM bibliografieren, stoßen sie oft auf die Schwierigkeit, von RILM zu den Aufsätzen und zu den Büchern in den Bibliotheken zu finden. Ich versuche das immer wieder zu üben, und wenn jemand das eben nicht schafft, noch einmal im Einzelgespräch zu unterstützen.

Meine Erfahrung ist, wenn die Studierenden diesen Schritt einmal geschafft haben und dann an reales Material kommen – neben Literatur vor allen Dingen auch an Tonaufnahmen jenseits von Spotify und YouTube, also wenn sie wirklich anfangen, Tonträger in die Hand zu nehmen und sehen: „Ah, da ist ja viel mehr dran als nur der Song der abgespielt wird“, da gibt es ein Booklet, da gibt es ein Cover, da gibt es Infos zu der Aufnahme – dann entwickeln sie auch erst die Fragen zum Forschen. Es ist wichtig, Medien in die Hand zu nehmen, also das ist etwas sehr Haptisches, und das kann man heutzutage vor allen Dingen in der Bibliothek noch üben. Bei den meisten geht zu Hause alles digital.

KW: Ja, da wollte ich gerade fragen, also der Tonträger spielt bei dir noch eine große Rolle? Und welche Rolle spielt bei Dir die Digitalisierung?

CRI: Zur ersten Frage nach dem Tonträger: Ich arbeite ja sehr stark zu der Zeit von 1920 bis 2000. Das ist die Ära, in der die Tonträger



Christina Richter-Ibáñez entdeckt im Magazin der HfMDK-Bibliothek eine Schallplatte von Monteverdis *L'Orfeo* in einer Bearbeitung und unter der Leitung von Paul Hindemith. Foto: Kathrin Winter.

eine ganz große Rolle gespielt haben und zwar in der klassischen, komponierten Musik sowie in der populären Musik. Und ich kann eigentlich keine Musikgeschichte oder keine Sozialgeschichte ohne diese Tonträger studieren. Das heißt, ich muss da irgendwie rankommen, teilweise sind sie aber schlecht zugänglich. In manchen Bibliotheken gibt es Schallplattensammlungen, die teilweise nicht katalogisiert oder irgendwo verschlossen sind. Es gibt keine Plattenspieler mehr oder keine Digitalisierungsgeräte dafür. Das, was heute digital zugänglich ist, auf Spotify, YouTube und so weiter, das ist ja nur ein Ausschnitt von dem, was es gab, und wenn ich wirklich diese Vielfalt der Tonträger wahrnehmen möchte, dann muss ich tatsächlich auf die Suche nach den Medien gehen.

KW: Das wäre dann ein Plädoyer dafür, dass wir unsere Schallplattensammlungen nicht veräußern oder womöglich wegschmeißen.

CRI: Ja, oder dass es tatsächlich einen Ort gibt, an dem die wirklich gesammelt werden, wo man Zugriff auf diese Vielfalt bekommt. Da ist mir bisher kein Archiv bekannt. Es gibt Spezialsammlungen, in Freiburg zum Beispiel das Zentrum für Populäre Kultur und Musik, das hat viele Tonträger und Single-Sammlungen zur populären Musik. Das ist ein tolles Archiv, aber natürlich auch nicht umfänglich und auch schwerpunktmäßig für den deutschsprachigen Raum. Also das, was mich interessiert, die Performance-Forschung im 20. Jahrhundert, die kann viel mit den Tonträgern anfangen und deshalb ist es wichtig, dass die Schallplatten, aber eben auch CDs und Kassetten zumindest nicht recycelt, sondern dass sie irgendwo gesammelt und möglichst umfänglich zugänglich gemacht werden. Es gibt tolle Forschung von Kolleg*innen zu den historischen technischen Geräten, da passiert im Moment ganz viel.

KW: Und zur Digitalisierung?

CRI: Es ist schön, wenn historische Tonaufnahmen digitalisiert und dadurch zugänglich werden. Die SLUB beispielsweise digitalisiert ja viele ihrer alten Tonträger. Wenn ich alle Informationen bekomme, also ein Bild des Tonträgers sehe, die alte Aufnahme höre, Informationen vom Booklet oder Cover angegeben sind, also eigentlich alles was ich brauche als Forschende, dann ist das natürlich eine Alternative zum Material an sich. Dennoch, wenn ich jetzt zum Beispiel ein ganz altes Buch in die Hand nehme, dann hat das ja auch etwas Haptisches, ich fühle das Material, blättere um, merke, wie das Papier vielleicht verfallen kann, und das finde ich eine ganz wichtige Erfahrung. Das ist auch bei Tonträgern der Fall. Leute berichten ja: wenn man die Platte aus der Hülle zog, sei das etwas ganz Wertvolles gewesen, und ich glaube, dass man die haptische Erfahrung weiterhin braucht, um die Zeit zu verstehen. Daher wäre mein Wunsch, dass wir natürlich einerseits Digitalisierung ermögli-

chen, andererseits wissen, es ist nicht alles digital vorhanden, weil es Arbeit, Zeit und Geld kostet zu digitalisieren, und gleichzeitig sollten wir überlegen, wie man trotzdem diese haptische Erfahrung weiterhin ermöglichen kann.

KW: Christina, als ich Dich fragte, ob du für das Interview zur Verfügung stehst, fragtest Du gleich, ob Du dann auch Visionen benennen darfst. Wir an den Musikhochschulen merken, dass sich das Nutzungsverhalten ändert. Wir kennen aber viel zu wenig die Visionen unserer Benutzer. Welche sind denn Deine?

CRI: Wie schon gesagt wäre es schön, bei aller Digitalität die Nutzung von Medien einfach auch körperlich zu spüren, zu fühlen, zu *riechen*. Eine Vision ist, dass Tonträger, die vorhanden sind, nicht nur zugänglich sind, sondern dass sie eben auch gehört werden können, das heißt, es müsste eigentlich in jeder Musikbibliothek weiterhin Plätze geben, an denen man Platten, CDs oder Kassetten anhören kann. Es wäre also eine Vision für mich, dass die Tonträger nicht abgestoßen werden. Was ich mir noch sehr für die Musikbibliotheken wünsche, ist, dass sie diverser werden. Die Musikbibliotheken vor allen Dingen an Musikhochschulen haben auch die Aufgabe, innovatives Material vorzuhalten. Denn das, was vorhanden ist, das wird tendenziell auch gespielt, das heißt gerade im Bereich Komponistinnen und globale Komponist*innen gibt es überall sicherlich noch große Entwicklungsmöglichkeiten und Anschaffungsaufträge.

KW: Vielen Dank, Christina, für das Gespräch. Das hört sich sehr vielversprechend an für die nächsten Jahre und für unsere gemeinsame Zusammenarbeit.

Kathrin Winter führte das Interview mit Christina Richter-Ibáñez am 23. Juni 2024 in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK).

Dietmar Schenk
 Menschenbildung durch
 Musik. Leo Kestenberg
 und Weimars Musikreform
 1918–1932



München: Edition text und kritik
 2023. 440 S., farbige und s/w
 Abbildungen, 42,00 EUR.
 ISBN 978-3-96707-518-2

Leo Kestenberg (1882–1962) darf man getrost als Musikfunktionär bezeichnen. In der Weimarer Republik gehörte er vermutlich zu den einflussreichsten Persönlichkeiten der Ministerialbürokratie, die ein wichtiges, ja vielleicht entscheidendes Wort mitzureden hatten, wenn es um die Besetzung von Stellen im Musikleben ging. Obwohl formal „nur“ Ministerialreferent im Preußischen Kultusministerium, gewann er in den 1920er und frühen 1930er Jahren großen Einfluss auf die Musikausbildung in Preußen. Einem größeren Kreis ist er heute vor allem durch das Schlagwort der sogenannten Kestenberg-Reformen bekannt, die auf eine Neugestaltung des Musikunterrichts zielte, sowie durch die Mitwirkung an der Berufung Arnold Schönbergs auf eine Professur für musikalische Komposition an der Akademie der Künste in Berlin, die nach dem Tod Ferruccio Busonis (Juli 1924) nötig wurde. Seit gut einem Jahrzehnt liegen auch die Schriften Kestenbergs in einer mehrbändigen Ausgabe vor, daneben sind zahlreiche Briefe ediert, sodass eine günstige Quellenlage zu verzeichnen ist. Nicht zuletzt aber ist der Autor Dietmar Schenk durch umfangreiche Forschungen auf dem Gebiet der Musikgeschichte der Weimarer Republik und der Berliner Musikgeschichte im frühen 20. Jahrhundert hervorragend ausgewiesen; zudem kennt er als Archivar der Berliner Universität der Künste die wesentlichen Quellen und ihre Kontexte aus langjähriger Arbeit. Für eine Darstellung des Denkens und Wirkens von Kestenberg hätte es also keinen Besseren geben können.

Schenk hat sein gut 400 Seiten umfassendes Buch, das im Anhang u. a. eine Zeittafel, ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis sowie drei relativ entlegene publizierte und nicht in die Schriftenausgabe aufgenommene Texte Kestenbergs enthält, in fünf Kapitel untergliedert. „Vorgeschichte“ ist das erste Kapitel überschrieben, in dem die Genese von Kestenbergs Musikanschauungen im Milieu der Arbeitermusikbewegung und sein familiärer Hintergrund, seine Musikausbildung (u. a. bei Busoni) sowie seine ersten beruflichen Schritte (teils als Pianist, teils als Musikschriftsteller) geschildert werden. Das zweite Kapitel befasst sich mit „Idee und Wirklichkeit“ von „Weimars Musikreform“, Kapitel III und IV wenden sich verschiedenen Institutionen sowie Weggefährten Kestenbergs zu, ehe im abschließenden V. Kapitel die „Nachgeschichte“ erzählt wird, also die Zeit nach Kestenbergs zwangsweiser Versetzung in den Ruhestand noch 1932, seiner Emigration 1933 nach Prag und 1938 nach Palästina. Nach der Staatsgründung wurde Kestenberg israelischer Staatsbürger und kehrte nur 1953 noch einmal besuchsweise nach Deutschland und Berlin zurück.

Zwar ist Schenk für seinen „Helden“ durchaus eingekommen, dennoch wird das Leben und Wirken aus kritischer Distanz geschildert.

dert, geht es dem Autor doch darum, die inneren Widersprüche, die Diskrepanz zwischen Anspruch und tatsächlich erreichten Zielen aufzuzeigen, die im Laufe der Zeit eher im Wachsen als im Schwinden begriffen war. Kestenbergs verfolgte zeitlebens zwei Ideen, die nicht immer leicht in Einklang zu bringen waren: die Idee einer durch Kunst gestifteten Gemeinschaft, also eine vornehmlich soziale Stoßrichtung, die man damals wie heute genauso gut (oder besser) etwa durch Sportereignisse erreichen konnte, sowie die Idee einer Teilhabe an der Hochkultur einer Beethovenschen oder Wagnerschen Musik. Man kann das Idealismus oder auch, wie es der Autor gleich auf den ersten Seiten in der Einleitung tut, „Naivität“ (S. 7) nennen, es zeugt jedoch von einem hohen Ethos, das gleichwohl etwas einseitig in seinen Zielen und Mitteln geriet. Zusammenfassen lassen sich beide Richtungen unter dem Begriff der im Buchtitel genannten Menschenbildung – ein Begriff, der Kestenbergs Grundidee plastisch auf einen Nenner bringt. In den Unterkapiteln werden jeweils anschaulich und durch vielfältige Dokumente belegt die verschiedenen Ausprägungen, Anlässe und Umsetzungen dieses Denkens geschildert. Schenk zeigt dabei, wie Kestenbergs Anschauungen etwa in den 1920er Jahren im Angesicht der Neuen Sachlichkeit, der breiten Rezeption der Unterhaltungsmusik unter Druck gerieten und als „verstaubt“ oder nicht mehr zeitgemäß erachtet wurden. Zwar war Kestenberg durchaus bereit, sich auf neue Strömungen einzulassen, gab gleichwohl Älteres nicht preis. Er propagierte das „deutsche Volkslied“ und setzte seine Hoffnungen auf die Jugendmusik- und Arbeitermusikbewegung, zeigte sich aber auch dem „internationalen Jazz“ gegenüber aufgeschlossen, auch wenn der „Amerikanismus“ auf seine entschiedene Ablehnung stieß. Gezeigt wird, wie sich zunehmend ein Kulturkonservativismus breitmachte und Kestenberg an der „Dreiheit von Vergeistigung, Religiosität und Gemeinschaft“ (S. 126) stets festhielt. Dass die Hochkultur Kestenberg oft näherstand als die Massen- und Jugendkultur, wird schließlich in den Abschnitten über die Feiern anlässlich des 100. Todestags Beethovens (1927) und über die Kroll-Oper (1927–1931) deutlich. Zu Beethoven verfasste Kestenberg 1926 eine Broschüre mit dem Versuch einer Popularisierung, bei der der Komponist als „Sohn des Volkes“ für eine Idee der Gemeinschaftskunst in Anspruch genommen wurde (u. a. mit Werken wie der *Missa Solemnis*). Und im Streit um die Inszenierungen an der Kroll-Oper, die bei dem von der Volksbühne stammendem Publikum, dem sich Kestenberg vielfach verbunden fühlte, auf Ablehnung stießen, schlug sich Kestenberg auf die Seite der Kritik und nicht des Hausherrn, des Dirigenten und künstlerischen Leiters Otto Klemperer. Dass Kestenberg sich zuletzt nicht stärker gegen die Schließung stemmte, war nach Schenk „nicht Feigheit

oder mangelnde[m] Einsatz" geschuldet, sondern entsprach schlicht einem Realitätssinn, der in einer schwierigen finanziellen und politischen Lage die Chancenlosigkeit auf Fortsetzung der Kroll-Oper richtig einschätzte.

Erfolgreicher erwies sich Kestenbergs Wirken in der in Kapitel III geschilderten Berufungspolitik sowohl an der Berliner Musikhochschule als auch an der Akademie der Künste, wo es gelang, mit Paul Hindemith und Arnold Schönberg zwei der profiliertesten Komponisten als Lehrer zu gewinnen. Einen weiteren Bereich der Tätigkeiten beschreibt Schenk unter der Überschrift Musik und Technik. Hier geht er auf Kestenbergs Engagement für die Rundfunkversuchsstelle ein, das angesichts der sonstigen Anschauungen Kestenbergs erst einmal überraschend ist, sich aber u. a. vor dem Hintergrund der großen Wertschätzung für seinen Lehrer Busoni erschließt, der bereits kurz nach 1900 die Idee von Dritteltönen und neuer elektrischer Instrumente entwickelt hatte. Seine pädagogische Linie weiterverfolgend, setzte sich Kestenberg in diesem Zusammenhang auch für Lehrgänge für Rundfunkrede und Rundfunkmusik ein.

In Kapitel IV widmet sich Schenk dem Verhältnis zu einigen Weggefährten. Mit Paul Bekker wird ein Musikkritiker in den Blick genommen, dessen Ansichten über die Bedeutung der Musik für den gesellschaftlichen Zusammenhalt von Kestenberg vielfach geteilt wurden. Die Beziehung zu Georg Schünemann, der als stellvertretender Direktor der Berliner Musikhochschule die Ideen in die prosaische Wirklichkeit der Studienorganisation umsetzen musste, war hingegen notwendigerweise anderer Natur. Was Schenk als Verwaltungsroutine bezeichnet, gibt dann aber doch erhellende Einsichten in Entscheidungsabläufe und -kriterien. Das Nachspiel, Schünemanns Agieren im Frühjahr 1933, stimmt dann aber doch traurig und nachdenklich. Mit Franz Wilhelm Beidler und seiner Ehefrau Ellen A. Beidler, die am *Jahrbuch der Musikorganisation* mitarbeiteten und am Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht angestellt waren, werden zuletzt zwei enge Weggefährten portraitiert, die die „erste musikalische Volkszählung“, also die Erstellung einer (statistischen) Übersicht über alle Bereiche des Musiklebens im Jahre 1931 betreuten, 1933 aber emigrieren mussten, um der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu entgehen.

Schenk spricht in dem Schlusskapitel zur Nachgeschichte von der „Erfindung der Kestenberg-Reform“ und will damit andeuten, dass die repräsentative Rolle, die Kestenberg zugesprochen wird, eigentlich ein erst durch Friedrich Blume etabliertes Nachkriegsprodukt ist. Dass sich Kestenbergs Wirken nicht nur auf die Reform der Musiklehrerausbildung beschränkte, vielmehr Kestenbergs Einfluss vielfältige Facetten hatte, dies zeigt eindrucksvoll Schenks Buchs. Zu Be-

ginn der Lektüre denkt man bisweilen, dass hier musikpädagogische Spezialliteratur vorliegt. Im Verlauf der Darstellung aber entpuppt sich das Buch als fesselnder Überblick über die Musikverhältnisse der Weimarer Republik, wenn auch weniger in werkgeschichtlicher als in sozialgeschichtlicher Akzentuierung. Das reich bebilderte und sorgfältig lektorierte und edierte Buch vermittelt gewissermaßen unterhalb der Großereignisse und großen Namen einen Eindruck von der Vielfalt der musikalischen Strömungen und (administrativen) Herausforderungen, räumt zudem mit manchen Klischees von den turbulenten 20er Jahren auf, die eben auch Krisenjahre waren. Insofern liegt ein Buch vor, dem man nur viele Leserinnen und Leser wünschen kann.

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.

Michael Maul

J. S. Bach. „Wie wunderbar sind deine Werke!“



Berlin: Insel Verlag 2023, 201 S., Abb., Preis (D) 18,00 EUR. ISBN: 978-3-458-19510-8

Anlässlich des Leipziger Bach-Jubiläums „Bach 300“ im Jahr 2023 waren einige Neuerscheinungen rund um den berühmten Thomaskantor zu verzeichnen. Eine entspringt der Feder des Musikwissenschaftlers und Intendanten des Leipziger Bachfestes Michael Maul. Nun sollte man meinen, dass über Johann Sebastian Bach alles historisch Belegbare bereits hinlänglich gesagt und geschrieben worden ist. Michael Maul jedoch nähert sich dem Phänomen Bach aus einer sehr persönlichen Perspektive, immer fachlich fundiert, gespeist aus seinem enormen Wissen und gepaart mit subjektiver Begeisterung.

So widmet er sich ausschließlich den in der Leipziger Zeit entstandenen kirchenmusikalischen Werken Bachs. Als Kunstgriff lässt er in diese sachlichen Darstellungen Passagen direkter Ansprache an den Komponisten einfließen als eine Art einseitigen Briefwechsel. In diesen Absätzen lässt er vor allem biografische Details zu Wort kommen, die den Hintergrund für die jeweilige Werkentstehung bilden, aber eben auch die sehr persönliche Note des Autors einbringen.

Mit diesen abwechslungsreichen Stilmitteln nicht genug, ergänzt Maul die betrachteten Werke um Hörbeispiele in einer Spotify-Playlist mit 156 Titeln. Im Anhang findet sich zudem eine ausführliche Übersicht über Bachs geistliche Leipziger Kantanten, chronologisch gegliedert in die drei Kantaten-Jahrgänge 1723/24, 1724/25 sowie 1725–1727. Darüber hinaus gibt es ein Werkregister der erwähnten Werke nach BWV-Nummern, ein Literatur- sowie ein Namenverzeichnis. Die reichlich 200 Seiten bieten außerdem einige spannende Illustrationen mit Personenporträts, Textheften, Abdrucken einzelner Autografe und manches mehr.

Inhaltlich gegliedert ist dieser Band der Insel-Bücherei ebenfalls in die drei Kantatenjahrgänge, ein einführendes Kapitel zur (langwierigen) Suche nach einem neuen Thomaskantor im Jahr 1723 sowie jeweils ein eigenes Kapitel für die Johannes-Passion, die Matthäus-Passion und die h-Moll-Messe, und ergänzt um ein Kapitel, das sich den Widrigkeiten der Leipziger Zeit Bachs widmet.

Der Untertitel – „Wie wunderbar sind deine Werke!“ – zieht sich dabei wie ein roter Faden durch das Buch: Maul macht keinen Hehl aus seiner grenzenlosen Begeisterung für den Thomaskantor, und sein Anliegen ist es zweifelsfrei, diese Begeisterung an die Leserschaft weiterzugeben und nach Möglichkeit zu wecken. So ist vor allem jede*r Musikliebhaber*in als Zielgruppe dieses kleinen, feinen Bandes vorstellbar. Doch möglicherweise entdeckt auch manche*r Musikwissenschaftler*in noch bislang unbekannt Details in diesem Werk des renommierten Autors. Nicht zuletzt kann der Band als Bereicherung für jedwede kirchenmusikalische Arbeit betrachtet werden, die sich den Werken Bachs widmet.

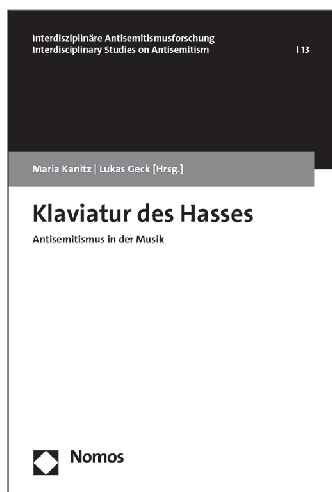
Heiderose Gerberding ist u. a. Kultur- und Medienmanagerin sowie Kirchenmusikerin für Populärmusik. Sie ist als Lektorin für Musik an der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam tätig.

Klaviatur des Hasses. Antisemitismus in der Musik

Hrsg. von Maria Kanitz
und Lukas Geck

Antisemitismus droht wieder salonfähig zu werden: Zu diesem Ergebnis kam ein im Juni 2024 vorgestellter Bericht der Amadeu Antonio Stiftung. Davon ist die Welt der Musik nicht ausgenommen, daher scheint es dringlich, deren Verbindungspunkte zum Judenhass mehr ins Licht zu rücken. Diesem Vorhaben widmen sich die Herausgebenden Maria Kanitz als Antisemitismusforscherin und Lukas Geck als Programmleiter des deutschen Büros der Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem. So heben Kanitz und Geck in der Einleitung hervor, dass Musik das gesellschaftliche Leben durchdringe, weshalb auch der Einfluss von Antisemitismus auf diese Kunstform zu beachten sei. Im Kern des Buches stehen antisemitische Tendenzen in verschiedenen Musikgenres sowie in der Populär- und Alltagskultur.

Eröffnend bieten Nathalie Friedlender und Tom Uhlig einen Überblick über die im Kulturbetrieb zunehmenden Boykott-Kampagnen von Boycott, Divestment and Sanctions (BDS) – diese haben es sich zum Ziel gesetzt, Israels Kulturinstitutionen zu schaden. Dass dabei oft jüdische Künstlerinnen und Künstler ins Visier von BDS geraten, die keinen Bezugspunkt zur israelischen Politik aufweisen, wissen die Autorin und der Autor glaubhaft aufzuzeigen. Nicholas Potter unterzieht die Technoszene einer scharfsinnigen Analyse. Hierbei stellt er einerseits ihren progressiven und kulturübergreifenden Charakter heraus, identifiziert andererseits ästhetische und kulturelle Codes als



Baden-Baden: Nomos 2022
 (Interdisziplinäre Antisemitismusforschung, 13). 301 Seiten,
 broschiert, 7 Farbbildungen,
 64,00 EUR.
 ISBN 978-3-8487-7147-9

Anknüpfungspunkte für antisemitisches Gedankengut. Weg von der künstlich-aseptischen Rhythmik des Techno, hin zur antimodernen Sehnsucht nach Echtheit und Natürlichkeit des Extreme Metal führt Niels Penkes Text. Er beschäftigt sich überwiegend mit Black Metal und dem in dieser Subkultur berüchtigt gewordenen Varg Vikernes, der sich nach dem Mord an einem Band-Kollegen im Gefängnis zu einem Neonazi radikalisierte und in der selbstgestrickten Weltanschauung „Odinismus“ (S. 77) völkische, rassistische und antisemitische Ideen formulierte.

Weniger ernst als der Black Metal nimmt sich der Punk. Das zeigen Annica Peter und Jan Schäfer in ihrer humorvollen und stets fundierten Einführung in dessen Geschichte. Die facettenreiche Subkultur scheint sich einer klaren Definition zu verweigern, einheitlich mag nur die Agitation gegen Normen und Autoritäten zu sein. Expliziter Antisemitismus ist für Peter und Schäfer nicht zu erkennen, vielmehr verkürzte Kapitalismuskritik, die Reproduktion antisemitischer Klischees und Antiamerikanismus, der bei europäischen Linken gerne mit Antipathien gegen Israel verknüpft wird. Auch in Reggaesongs stellt der größte Antagonist die USA dar, wie Maria Kanitz und Lukas Geck resümieren. Als Musikkultur, die aus den kolonialen Erfahrungen der Sklaverei und des Rassismus entstanden ist, bedient sich der Reggae identitätsstiftend Jamaikas Unterdrückungsgeschichte. In die Liedtexte schleichen sich derweil antisemitische Stereotype und Verschwörungserzählungen ein, die oft Hand in Hand gehen. So sucht Xavier Naidoo ebenfalls mithilfe von rassistischen Ressentiments und antisemitischen Verschwörungstheorien einfache Antworten auf schwierige Fragen. Dies schildern Jakob Baier und Melanie Hermann in ihrer sorgfältig recherchierten Chronologie zu Aufstieg und Fall des Mannheimer Musikers.

Marcus Stiglegger mag eine Antwort darauf haben, ob Pop nicht doch eine komplexere Betrachtung der Gesellschaft leisten könnte. In seinem Beitrag legt er kenntnisreich dar, wie die slowenische Band Laibach mittels musikalischer Verfremdungseffekte das Totalitäre der westlich-kapitalistischen Popmusik ausstellt – wobei der von Stiglegger angestrebte Vergleich mit der deutschen Band Rammstein etwas auf der Strecke bleibt. Das Spiel mit faschistischer Ästhetik diene bei Laibach als Angebot, das verdeckt Faschistische in der Welt zu diskutieren. Timo Büchner untersucht antisemitische Tiermetaphern in der rechten Rockszene und beschreibt, wie dort die historische Kontinuität der NS-Zeit bis heute ungebrochen bleibt. Dies gelingt ihm u. a. wegen seines systematischen Forschungsansatzes, zu dem die Prüfung von 1050 Tonträgern deutschsprachiger Rechtsrock-Bands von 2000 bis 2020 gehört. Eine heile Welt möchte der volkstümliche Schlager in seiner sanften Harmlosigkeit be-

schwören, aber inwiefern dennoch Antisemitismus in dessen Liedern einsickert, erörtert Lukas Geck. In Anlehnung an den Begriff des „nationalen Antisemitismus“ vom Soziologen Klaus Holz (S. 217) versucht er, antisemitische Sprache anhand von zwei Liedbeispielen zu identifizieren. Zu einem eindeutigen Ergebnis kommt der Autor mithilfe der eher kleinen Stichprobe nicht, warnt aber davor, dass in der Sehnsucht nach heimatverbundener Einfachheit „der Wunsch nach einer repressiven [...] und bisweilen faschistischen Gegenwart stecken“ (S. 226) kann.

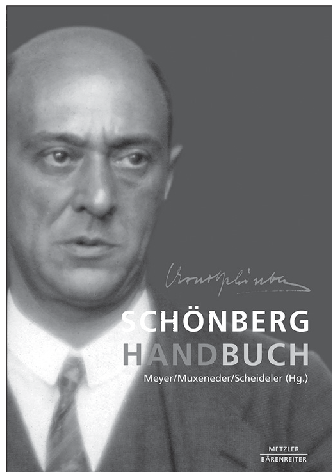
Jakob Baier und Marc Grimm verdeutlichen, dass im Zuge des aggressiven Auftretens von deutschen Gangsta-Rappern, die in ihren Songs Gewaltfantasien ausbreiten und Verschwörungsmythen spinnen, auch antisemitische Äußerungen nicht selten sind. Ihre verdienstvolle Forschungsarbeit beinhaltet die Auswertung qualitativer Daten aus Gesprächen mit jugendlichen Fans. Perspektivisch wäre hier Präventivarbeit nötig, damit junge Menschen antisemitische Narrative nicht verinnerlichen. Denn wie fest diese Ressentiments in der breiten Gesellschaft verankert sind, wird spätestens dank Nico Unkelbach klar, der die Fangesänge in der deutschen Fußballkultur essayistisch unter die Lupe nimmt. Auch wenn Verbindungslinien von nationalsozialistischer Kapitalismuskritik zum teils fragwürdigen Inhalt von Stadiongesängen (z. B. RB Leipzig als „Rattenball Leipzig“, S. 254) argumentativ überzeugend gezogen werden, wäre eine mit Literaturbelegen abgesicherte Grundlage zum sozialen Phänomen der Fankultur wünschenswert gewesen. Den Abschluss bildet Kai Schubert mit Konzepten für antisemitismuskritische Bildungsarbeit und konkreten Anwendungsbeispielen für die Praxis, die er anschaulich und nah am erziehungswissenschaftlichen Forschungsstand entlang entwickelt.

Positiv zu erwähnen ist die erkennbare rote Linie des Buchaufbaus, die den fundierten Einstieg ins Thema erleichtert, um das angeeignete Wissen sinnvoll sowohl im wissenschaftlichen als auch im praktisch-pädagogischen Kontext einsetzen zu können. Gleichzeitig betont sie den interdisziplinären Ansatz, der nicht nur in den Geistes- und Sozialwissenschaften interessant sein dürfte, sondern auch gerade für Fachkräfte in der politischen Bildung. Im Ergebnis liegt somit ein äußerst gelungener Sammelband vor, der den Bestand von wissenschaftlichen (Musik-)Bibliotheken bedeutsam und nachhaltig ergänzen dürfte. Aktuell ist Antisemitismus leider nicht aus der Welt zu denken, daher ist der Impuls für eine kritische Auseinandersetzung mit antisemitischen Stereotypen und Fantasien in der gegenwärtigen Musikkultur ein überaus willkommener.

Florian Altenhöfer ist Masterstudent der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Schönberg Handbuch

Hrsg. von Andreas Meyer,
Therese Muxeneder, Ullrich
Scheideler



Berlin/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2023. 516 S., Notenbsp., Abb., geb., auch als e-Book, 99,99 EUR.
ISBN 978-3-476-05964-2
(Metzler), 978-3-7618-2093-3
(Bärenreiter)

Der Rezensent kann nicht anders, als von seinen Fragen an Schönbergs Musik, also von seiner Zuwendung zu den Problemen, die in der behandelten Sache stecken, auszugehen und daraufhin das vorliegende Buch zu untersuchen und zu beurteilen. Ginge es nur um Wahrheit, Objektivität und die zu oft beschworene und missverständliche Sachlichkeit, so wäre viel Gutes über das Buch zu sagen: wie seine Autorinnen und Autoren dem Anspruch, ein Handbuch (also ein Werk zum Nachschlagen) zu schreiben sich vorgenommen haben und dem hervorragend gerecht geworden sind und dabei noch die Gefahr, den auch heute noch als Pfahl im Fleische der neueren Musikgeschichte wirkenden Schönberg zum einem Klassiker zu deformieren, mitreflektiert haben. Zu loben wäre die objektiv nützliche Entscheidung, das Handbuch nicht nur nach Kompositionsgattungen, Schrift- und Bildformen zu gliedern, sondern zunächst einen ersten Hauptteil einer chronologischen Lebens- und Werkgeschichte zu widmen, in der die heterogene, gleichzeitig an unterschiedlichsten Stoffen und Genres arbeitende Produktionsweise Schönbergs am besten aufgehoben und darstellbar ist. Zu loben wäre auch unter dem akademischen Gesichtspunkt das Bemühen, ja nicht hinter dem sogenannten aktuellen Forschungsstand zurückzubleiben und von der ausufernden Schönberg-Literatur eines leerlaufenden Wissenschaftsbetriebs nur ja keinen der letzten Schreie unvernommen und unberücksichtigt zu lassen. Aber einen zwischen jüdischem Nationalismus und jüdischem Kosmopoliten schwankenden, einen wider den Stachel der affirmativen Musikkultur löckenden, die Abgründe seines Jahrhunderts in Töne fassenden Musiker holt man nicht ungestraft heim in die lexikografische Bilanzierung und Stillstellung, der er sich zeitlebens erfolgreich durch seine verstörende künstlerische Produktivität und politische Parteinahme widersetzen konnte.

Und so steckt der Teufel auch bei dieser geglätteten Darstellung im Detail. Und auch in der gewählten Terminologie. Zu oft ist von einer Emigration Schönbergs die Rede. War es nicht ein erzwungenes Exil? Hatte er am Anfang dieses Exils nicht schon mal das Komponieren aufgegeben, weil die Erfahrung ihm gezeigt hatte, dass es schändlich sei, eine blinde Kulturbeflissenheit inmitten der anstürmenden Zerstörung durch den Faschismus einfach beizubehalten, statt politisch zu kämpfen, was er dann mit seinen zionistischen Schriften unzweideutig unternahm?

Selten äußern die Autor(inn)en Bedenken. Darf man den spätromantischen Schwulst in *Pelleas und Melisande*, in den *Gurre-Liedern* und der *Jakobsleiter*, denen der positive Absturz in die freie Atonalität in zarten kurzen Klavierstücken folgte, nicht kritisieren? Darf man den künstlerischen Wert von Schönbergs dodekaphonen Konstruktionsmodellen und ihren Verwendungsmechanismen nicht auch mal anzweifeln, statt sie nur in Tabellen und Tafeln getreu und brav

zu rekonstruieren? Darf man Schönbergs schulbildende Ambitionen, den dogmatischen Rigorismus seines zeitweilig für allein verbindlich postulierten kompositorischen Regelwerks nicht kritisieren? Ja, sollte man, zumal es die Selbstkritik ihres Urhebers erfuhr und er sich wieder überwand und es frei zu praktizieren lernte, auch wieder anders, freier zu komponieren und sogar bösmeynende Hinweise auf die von ihm selbst vollbrachten Verletzungen der von ihm inaugurierten Regeln mit einem Achselzucken quittierte. Schönberg konnte von früheren doktrinären Jüngern nur deswegen für tot erklärt werden, weil sie dessen stetes Fortschreiten zu neuen Ufern verkannten und sich an seinen veralteten seriellen Schulbegriff geklebt hatten.

Darum sei hier etwas zur auch in diesem Handbuch so genannten „Wiener Schule“ gesagt. Es gab mal eine Zeit, da nannte man sie aus gutem Grund „Zweite Wiener Schule“. Warum? Weil es eine erste gab, die von Georg Christoph Wagenseil und Mathias Georg Monn, die man heutzutage glaubt, nicht mehr respektieren zu müssen. Stattdessen finden wir in diesem Handbuch die Genealogie einer Wiener Schule, die sich von der Jungwiener Gruppe um Schönberg und anderen herleiten würde. Sehr aufschlussreich, aber irreführend und historisch blind. Die Erste Wiener Schule wurde auch nicht erst von Guido Adler „Wiener Schule“ genannt, wie es in einer Passage zu jenem Violoncellokonzert Monns heißt, zu dem Schönberg eine historisch ungebildete oder willentlich inkorrekte Generalbassauszeichnung für die österreichischen Denkmäler-Ausgaben schrieb, sondern wurde schon von Daniel Schubart in seiner Beschreibung der Schulen der Deutschen in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von 1784 (1806 aus dem Nachlass erschienen) skizziert und dann das ganze 19. Jahrhundert über so genannt.

Mit den Zahlen steht man in den statistischen Rubriken dieses Handbuchs eh auf dem Kriegsfuß. Da, wo es im chronologisch-numerischen, ausführlicheren Werkverzeichnis als ASW und op. 38 eine Zweite Kammer-symphonie gibt (müsste die Kammer-symphonie ASW und op. 9 dann nicht die Erste genannt werden?), gibt es im Werkregister unter dem Buchstaben K nur die Kammer-symphonie op. 9, während sich die II. Kammer-symphonie op. 38 wegen der dummen künstlichen Intelligenz, von keiner menschlichen gezügelt, in den Buchstaben I verirrt hat, nur weil die römische Eins mit der die Nummerierung II. anfängt und der Buchstabe I datentypistisch durch das gleiche Zeichen repräsentiert werden. Dieser hübsche und zugleich üble Streich ist auch allen vier Streichquartetten Schönbergs widerfahren, die hier unter dem Buchstaben I als I. bis IV. versammelt sind. Die Herausgeber nennen die Bearbeitungsmethode „kompetent“.

Dann gibt es da noch eine Reihe anderer Fragen, von denen der Rezensent vergeblich hoffte, sie in diesem Handbuch beantwor-

tet zu finden. In willkürlicher Reihenfolge seien sie erörtert. In einer von dem Schönberg-Forscher Matthias Schmidt kolportierten Bemerkung Eduard Hanslicks soll dieser das erste Streichquartett von Schönberg als ein Zeugnis eines „Mozarts des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet haben. Hanslick, der 1904 starb, kann das offizielle I. Streichquartett Schönbergs nicht mehr gehört haben, weil es nach Auskunft des Handbuchs erst 1904–05 komponiert und 1907 aufgeführt wurde. Dann gibt es da noch ein frühes, 1897 komponiertes und 1898 aufgeführtes Streichquartett in D-Dur, außerdem noch ein Presto in C-Dur (versehentlich auch einmal als Streichquartett C-Dur titulierte) und ein Scherzo in F-Dur für Streichquartett. Leider versäumen es die Autoren Helmut Krones und Hans-Joachim Hinrichsen in ihren Abschnitten über diese Perioden auf das Verhältnis Hanslicks zu Schönberg einzugehen, das doch einigermaßen hellsichtig und weit vorausschauend gewesen sein könnte.

Von Bedrich Smetana, der in diesem Handbuch nur in Verbindung mit Musik aus Volksliedern Erwähnung findet, gibt es ein kaum beachtetes und gespieltes Zweites Streichquartett in d-Moll, von dem es gelegentlich heißt, Schönberg habe sich dazu wie folgt geäußert: es habe ihm neue Horizonte eröffnet oder ihm ein Licht aufgesteckt – wahrscheinlich wegen der in diesem Quartett ausformulierten panischen Stimmung über den Hörsturz Smetanas und den in Gehirn wie zwei aneinander sich wetzenden Messern wütenden Tinnitus. Die Autor(inn)en des Handbuchs scheinen von dieser Äußerung Schönbergs, die doch einigermaßen gewichtig zu sein scheint, nichts zu wissen.

Bei der Beschreibung und Analyse von *Herzgewächse* op. 20 für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe wird so getan, als handle es sich um ein x-beliebige Harmonium und als könnte dieses Werk jederzeit und jeden Orts, wo ein Harmonium stünde, wie von Schönberg gedacht aufgeführt werden. Es ist aber für ein Titzsches Harmonium mit besonderen Registern und Schwellkörpern geschrieben, das heute aufzufinden vor enorme aufführungspraktische Schwierigkeiten stellte, wollte man dieses Werk einigermaßen getreu wiedergeben.

Zu dem Schindluder, der seit Längerem mit Schönbergs *A Survivor from Warsaw* getrieben wird, einem dreisprachigen Werk für einen englischsprachigen Erzähler, deutsche Kommandos und ein hebräisch gesungenen Chor, gibt es in diesem Handbuch keine Auseinandersetzung, außer einer neutralen bis affirmativen Darstellung der seit 1960 oft wiederholten obszönen Idee, dieses Werk mit der Sinfonie Nr. 9 von Beethoven oder mit der Reichsparteitagsmusik aus der „Auferstehungssinfonie“ von Mahler (wie Simon Rattle im November 2010 in Berlin) auf unterschiedlichste Weise, meist vor die Vertonung von Schillers Ode *An die Freude* geknallt, zu kombinieren.

Gielens hanebüchene Begründung, in der er diese Kombination als „zwingend“ postuliert, wird kommentarlos abgedruckt (S. 423). Auf noch schlimmere Varianten wird nicht eingegangen, wie z. B. Barenboims Praxis, alle Texte des Werkes auf Deutsch sprechen und singen zu lassen (um damit die deutsche Sprache von ihrer Gleichsetzung mit den Tötungskommandos zu entlasten?). Darf man einem musikalischen Bericht über die Auslöschung des Warschauer Ghettos Beethovens „Freude, schöner Götterfunken“ über die Ohren ziehen? Die Millionen ermordeter Juden werden nicht wiederauferstehen, an ihrer Ermordung gibt es nichts zu verzeihen, sie ist in keiner Ver-söhnung aufgehoben und alle Menschen werden nicht etwa dort zu Brüdern, wo nach Schiller der sanfte Flügel der Freude weilt, sondern auch und noch viel intensiver in gemeinsamer Trauer und Klage über die Verbrechen des Menschengeschlechts.

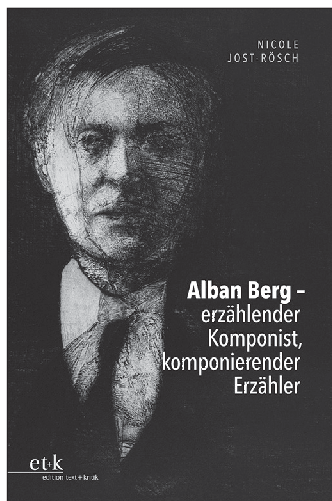
Die hier aufgeworfenen Fragen und Einwände mögen gegenüber der Fülle von anderen Aspekten von Schönbergs Werk, die in diesem Handbuch klug und stimmig behandelt werden (weswegen es auch in jeder seriösen Musikbibliothek stehen sollte), belanglos erscheinen, aber sie legen bewusst die Finger in die Wunden einer Aufbereitung Schönbergs, die sich solcher Fragen enthält und damit reale Probleme eines unangemessenen Umgangs mit Schönberg bewusst oder unbewusst umgeht. Zu den äußerst lesenswerten Beiträgen im Handbuch gehört auch der von Ullrich Scheideler über Schönbergs musikalische Poetik, die zwischen den Extremen schwankte, „sich ausdrücken“ zu müssen als Mensch und Künstler und der Maxime: Wahre Kunst ist kalt! In der Spannung zwischen rationalen und irrationalen Momenten in Schönbergs Musik sieht der Autor das für sie entscheidende Bestimmungsmerkmal, das aber wohl zugleich – unterschiedlich graduiert und ausbalanciert – für alle Tonkunst gilt.

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

Nicole Jost-Rösch

Alban Berg –
erzählender Komponist,
komponierender Erzähler.
Eine Untersuchung am
Beispiel der *Lyrischen Suite*
und ihrer Narrative

In seinem 1982 publizierten Buch *Liebe als Passion*, das für einen Zeitraum von gut 300 Jahren die Entwicklung der Liebeskonzeptionen verfolgt, um klar zu machen, dass auch die Liebe, jenes Wesen, das uns wie Amors Pfeil unvermittelt und unvorbereitet zu treffen scheint, der bewussten Konzeption, der Inszenierung oder gar dem Entschluss folgt, schreibt der Philosoph und Soziologe Niklas Luhmann in dem Kapitel zur romantischen Liebe den bedenkenswerten Satz: „Die Sozialität des Liebens wird somit als Steigerung der Chance zur selbstbewussten Selbstbildung begriffen“, um dann anzuschließen: „Dabei wird, speziell in der Romantik, die Übersteige-



München, edition text + kritik
2023. 540 S., farbige und S/W-
Abbildungen, 49,00 EUR.
ISBN 978-3-96707-834-3

nung immer miterlebt, ihre Problematik, ihre Gefährdung miterfahren – und fast kann man sagen: mitgenossen" (S. 178 f.). An diese Einsichten fühlt man sich erinnert, wenn man das Buch von Nicole Jost-Rösch über Alban Berg als musikalischen Erzähler liest. Ein wesentliches Ergebnis dieses akribischen, fast 500 Seiten (exklusiv der Anhänge) umfassenden Buches ist, dass der „unverbesserliche Romantiker“ Berg in seinem letzten Lebensjahrzehnt ab etwa 1925 sich zwei (auch einseitige) Liebesbeziehungen geradezu schuf, von denen er genau wusste oder doch ahnte, dass sie keine Chance auf Erfüllung haben würden – und genau das war eine Vorbedingung für die benötigte lange Dauer, die aber gewissermaßen (nur) Mittel zum Zweck war: Die unerfüllte, bloß imaginierte Liebe (oder Sehnsucht) wurde in einem Schaffensimpuls, in die Bedingung der Möglichkeit des Komponierens umgewandelt, und je länger sie währte und unerfüllbar blieb, desto besser.

Jost-Rösch hat sich vorgenommen, den Bedingungen und den Eigenheiten von Bergs künstlerischem Handeln unter dem Aspekt des Erzählenden nachzugehen. Ausgehend von der Beobachtung, dass Berg das Erzählen selbst mehrfach etwa in Briefen thematisiert, dass sich in seinen Kompositionen teils deutliche Hinweise, teils Spuren einer solchen narrativen Poetik ausfindig machen lassen, will sie der Frage nach dem *wie* und dem *was*, aber auch dem *wem*, also dem Adressaten nachgehen. Im Mittelpunkt steht dabei Bergs *Lyrische Suite*, jenes (nach Opus 3) II. Streichquartett, das zwischen 1925 und 1927 entstand und mit seiner sechs-sätzigen Anlage sich schon äußerlich vom traditionellen Aufbau entfernt und der Gattung der Suite annähert, mithin jener musikalischen Form, die dem Erzählmodus als nicht auf ein Ergebnis gerichtetes Sprechen vielleicht am ehesten nahekommmt.

Die Autorin hat das Buch in fünf größere Kapitel unterteilt, die in mehrere Unterkapitel untergliedert sind. Im Zentrum stehen das dritte Kapitel zur *Lyrischen Suite* und der „Annotierten Partitur“ für die Geliebte Hanna Fuchs-Robettin sowie das vierte Kapitel, in dem die verschiedenen Adressaten oder beteiligten Personen von Bergs in der *Lyrischen Suite* vorgetragener Erzählung genauer in den Blick genommen werden. Diesen beiden Kapiteln gehen zwei Kapitel voraus, in denen Grundlagen der Theorie von Narrativität auch über die Musik hinaus abgehandelt werden, sowie Berg als (musikalischer) Erzähler anhand von Briefdokumenten, Vorträgen und Schriften näher untersucht wird. Das fünfte und letzte Kapitel befasst sich mit unterschiedlichen Motiven und Topoi von Bergs Erzählen, hauptsächlich anhand der Briefe, wobei auch die späte Geliebte der Jahre 1932–1933 Anny Askenase einbezogen wird. Mehrere Anhänge, dar-

unter die Transkription der 18 zwischen Anfang 1932 und April 1933 verfassten bzw. überlieferten Briefe Bergs an Askenase, bilden das Ende des Buches, das aus einer 2022 eingereichten Doktorarbeit an der Universität Basel hervorgegangen ist.

Erzählen wird zunächst notwendigerweise vor allem von der Art und Weise des Schreibens her definiert. Jost-Rösch kann sich auf ein überreiches Quellenmaterial stützen, das zu einem nicht geringen Teil eben aus Briefen und Aufzeichnungen Bergs besteht und im Hinblick auf Zitate, Inszenierung, Theatralik und Rollenidentifikation sowie Metaphorik (so die diversen Zwischenüberschriften) nicht zuletzt auf Bergs Hang zur „Literarisierung seines Lebens“ hin untersucht wird. Auf diese Weise gewinnt man einen Eindruck von den Strategien beim Schreiben und von den Stilmerkmalen, derer sich Berg in vielfältigen kommunikativen Zusammenhängen Zeit seines Lebens bediente. In den folgenden Kapiteln nimmt das Buch allerdings eine Wendung, die eher von dieser Untersuchungsrichtung wegführt und sich mehr auf Inhalte und vor allem Adressaten fixiert. Beim Gang durch die „Annotierte Partitur“, mithin jene Partitur der *Lyrischen Suite*, die Berg mit Annotationen versehen und Hanna Fuchs-Robettin übermittelt hatte, werden mehr oder weniger ausschließlich die Eintragungen Bergs, zudem die musikalischen Zitate aus Werken Richard Wagners und Alexander Zemlinskys genauer aufgeschlüsselt. Über Bergs musikalische Erzähltechniken in formaler Hinsicht (etwa als Rückblende, Abschweifung o. ä.) erfahren wir nichts. Dass dabei die *Lyrische Suite* (vor allem im *Andante amoroso* überschriebenen II. Satz) zu einer „Familienszene“ à la *Symphonia domestica* mutiert, mithin das Werk mancher Facetten beraubt und es zugleich trivialisiert wird, ist wie so häufig eine Folge der Aufschlüsselung der Notizen, die sich eben bisweilen sehr an oberflächliche Details heften. Gleichwohl geht diese Sichtweise auf das Konto der Konzeption und einer wesentlichen These des Buches, nämlich dass Narrativität nicht gedacht werden kann ohne den Adressaten, an den sich die Erzählung richtet, und das Medium, in dem sich die Erzählung äußert. Jost-Rösch hat dabei einen sehr umfassenden Adressaten-Begriff: Auch wenn die von Berg mit Eintragungen versehene Partitur sich unmittelbar an Hanna Fuchs-Robettin wendet, so werden doch auch ihr Mann Herbert Robettin, Zemlinsky, der Lehrer Schönberg und Theodor W. Adorno (der in die Affäre wohl früh eingeweiht war und Bergs Briefe teilweise überbrachte), ferner Bergs Schüler Julius Schloß, das Kolisch-Quartett, schließlich das hörende Publikum und Berg selbst ebenfalls zu den Adressaten der *Lyrischen Suite* als Werk gerechnet. Dass Berg jedem der Adressaten Unterschiedliches über das Werk sagte und

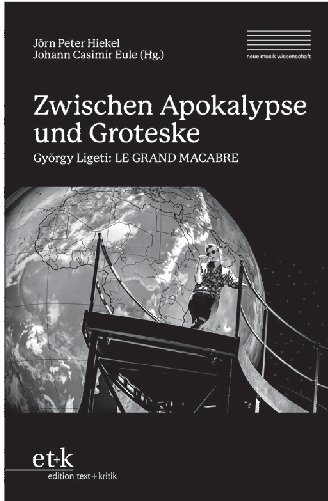
enthüllte, versteht sich ein wenig von selbst. Interessanter ist die Perspektive auf die Person Bergs, der dem Buchtitel gemäß ja im Zentrum steht. Zunächst noch etwas zögerlich und vorsichtig formuliert, wird konstatiert: „Gleichzeitig deutet sich [...] an, dass Berg gewillt ist, diese geheime Liebe auch musikalisch auszuschöpfen, sie als Antrieb des eigenen Schaffens auszunutzen“ (S. 318). Vier Seiten später ist dann die Reserve aufgegeben, wenn Jost-Rösch das Resümee zieht, dass es bei Bergs Liebe zu Hanna „nicht allein um die Person Berg, um Liebe und damit verbundene (glückliche oder unglückliche) Emotionen [gegangen sei], sondern auch um den Komponisten Berg, dem die geheime Liebesbeziehung als Stimulus für seine Kompositionen dient“ (S. 322), oder um es noch etwas drastischer zu formulieren, der sich zu dieser Liebe vielleicht bewusst entschlossen hat.

Ob man viel über Bergs Musik erfährt, bleibt dagegen ein wenig zweifelhaft. Die Autorin ist sich bewusst, dass dasjenige, was in der „Annotierten Partitur“ steht, auch eine einseitige Lesart der Musik ist. Der Mühe, die Musik jenseits der Partitur für Hanna Fuchs-Robettin auf erzählerische Züge oder Methoden hin zu analysieren, unterzieht sich Jost-Rösch nicht. So fällt denn auch der Schlusssatz des Buches etwas ernüchternd und bescheiden und gemessen an dem Aufwand seltsam unanschaulich aus, wenn es heißt: „[U]nbenommen bleibt jedoch die Erkenntnis, dass es sich bei Alban Bergs zweitem Streichquartett um eine zutiefst erzählerisch konzipierte und wirkende Musik handelt“ (S. 445).

Auch wenn das Buch manche Marotten wie bisweilen identische Formulierungen auf engem Raum enthält (etwa „nicht unerwähnt bleiben soll“ auf S. 225 ff. oder der zentrale Begriff des „superreader“, der redundant stets mit einer Fußnote bedacht wird), die bei einem genaueren Lektorat vielleicht noch hätten getilgt werden können, so bedeutet das auch schön ausgestattete Buch, dem eine Reihe von Faksimiles beigefügt sind, doch eine angenehme Lektüre, aus der man großen Gewinn zieht. Die Stärke des Buches liegt in der minutiös aufbereiteten Nachzeichnung der geheimen (und vielleicht recht einseitigen) Liebe Bergs zu Hanna Fuchs-Robettin im Kontext der Entstehung der *Lyrischen Suite*. Wer dazu etwas sucht, wird in diesem Buch in umfassender Weise fündig.

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.

Zwischen Apokalypse und Grotteske. György Ligeti: LE GRAND MACABRE
Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Johann Casimir Eule



München: edition text + kritik
2024. 135 S., farb. Abb., Noten-
beisp., 22,00 EUR.
ISBN 978-3-96707-846-6

Vergangenes Jahr hätte György Ligeti am 28. Mai seinen 100. Geburtstag gefeiert. Dies mag sicher ein Anlass für gleich mehrere Neuproduktionen seiner Ausnahme-Oper *Le Grand Macabre* in der Spielzeit 2023/2024 gewesen sein. Passend dazu erschien der von Jörn Peter Hiekel und Johann Casimir Eule herausgegebene Tagungsband *Zwischen Apokalypse und Grotteske. György Ligeti: LE GRAND MACABRE* zu Beginn dieses Jahres.

Die Tagung hingegen fand bereits 2019 im Rahmen der Dresdner Erstaufführung des Werks in der Regie von Calixto Bieito statt. Die Inszenierungsfotos der Produktion am Ende des Bandes vermitteln einen ersten Eindruck. Die Semperoper Dresden und die Hochschule für Musik Carl Maria von Weber richteten die Tagung gemeinsam aus, wodurch die Zusammenarbeit von Forschung und Praxis einmal mehr gestärkt werden sollte. Insgesamt umfasst der Band sechs Beiträge, die jeweils unterschiedliche Aspekte dieses besonderen Werks beleuchten.

Auf den ersten Blick mag es für den informierten Hörer wirken, als ob sich György Ligeti mit seiner vor Expressivität strotzenden Oper von den musikalischen Strömungen der 1950er und -60er Jahre abwendet. Dass dem nicht so ist, stellt Jörn Peter Hiekel in seinem Beitrag *Die vitale Überwindung des Konventionellen. Zum historischen Ort sowie einigen Kontexten von Ligetis Oper Le Grand Macabre* als These in den Raum. Am besten ließe sich das nachvollziehen, indem man nicht nur die Unterschiede herausarbeitet, sondern die „Bezüge zu verschiedenen zentralen kompositorischen Ideen, Techniken, Ausrichtungen und Strategien der beiden ersten Nachkriegsjahrzehnte reflektiert“ (S. 9). Darüber hinaus nimmt bei Hiekel der Austausch zwischen Ligeti und dem Philosophen Theodor W. Adorno einen großen Raum ein, der in der Musikforschung bisher wenig Beachtung fand.

Hiekel zeigt in seinem Text viele neue Anknüpfungspunkte in der Auseinandersetzung mit György Ligetis Kompositionen und denen seiner Zeitgenossen auf. Er hinterfragt kritisch die konventionellen Forschungsmeinungen sowie die Musikgeschichtsschreibung. Besonders interessant sind die Ausführungen über die Inspirationsquellen aus Literatur und anderen Kunstformen.

In dem von Heidy Zimmermann verfassten Beitrag *Von Kylwiria nach Breughelland. Konzepte und Vorstufen auf dem Weg zu Ligetis Le Grand Macabre* liegt der Fokus auf der Entstehungsgeschichte von Ligetis Oper. Die Autorin ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin der Paul Sacher Stiftung in Basel, wo sie u. a. die Sammlung von György Ligeti betreut. Auf einigen Seiten ihres Bei-

trags sind Dokumente und Papiere mit handschriftlichen Notizen des Komponisten abgebildet, die sie im Verlauf mit einbezieht.

Zuerst umreißt Zimmermann die bemerkenswert lange Entstehungsgeschichte von *Le Grand Macabre* unter Berücksichtigung inhaltlicher und ästhetischer Aspekte. Dabei bedient sie sich der Materialien aus Ligetis Nachlass. In einem zweiten Schritt setzt sie sich damit auseinander, wie der Komponist die Themen Apokalypse und Grotteske musikalisch ausdrückt – auch unter Beachtung anderer Werke.

Zimmermann berichtet sehr spannend und ausführlich, wie das Werk über viele Jahre Form annimmt – illustriert durch Hinzuziehung von Materialien aus Ligetis Nachlass. Der Leser erhält dadurch anschauliche Einblicke in das Denken bzw. die Arbeitsweise des Komponisten, was wiederum zu einem besseren Verständnis beiträgt.

Das Grotteske und Absurde ist auch Gegenstand in Wolfgang Ratherts Aufsatz »Vorsätzliche Unverständlichkeit«. *Dimensionen des Grottesken und Absurden im Werk György Ligetis*. Dieser richtet seinen Blick jedoch nicht allein auf *Le Grand Macabre*, sondern vielmehr auf das gesamte Schaffen des Komponisten.

Seinen Beitrag leitet er mit einer ausgeschnittenen Theaterkritik ein, die er im Nachlass Ligetis in der Paul Sacher Stiftung fand. Dabei handelt es sich um eine von Benjamin Henrichs verfasste Kritik, die am 3. Oktober 1975 mit der Überschrift „Musiktheater, Motortheater, Kopftheater“ in DIE ZEIT erschien. Gegenstand ist eine Aufführung von Euripides' Tragödie *Troerinnen* in Berlin durch den La MaMa Experimental Theater Club. Einen Abschnitt schien Ligeti besonders interessiert zu haben, da er ihn markierte und „Alice“ daneben notierte (*Alice in Wonderland* sollte nach *Macabre* sein nächstes Bühnenwerk werden). Die hervorgehobene Stelle beschreibt die äußerst ungewöhnlich anmutende Suche nach Ausdruck durch Klang anstelle von (gesprochenen) Worten. Durch die Verschmelzung entstünde eine „vorsätzliche Unverständlichkeit“, die sich von der konventionellen Aufführungspraxis entferne. Ausgehend von dieser Passage beginnt Rathert seine Betrachtung über Ligetis Auffassung und Verwendung des Grottesken und Absurden. Einen weiteren Anhaltspunkt bietet ihm Ligetis Einführung zu *San Francisco Polyphony* aus dem Jahre 1974. Darin vergleicht der Komponist den „artistischen Kosmos“ (S. 58) mit einer unaufgeräumten Schublade. Die Schublade bilde laut Rathert einen festen Rahmen, der einen grotesken und widerspenstigen Inhalt zusammenhalten könne. Aus dem grotesken Inhalt ergeben sich meist absurde Momente, die in der „Überwindung von Grenzen“ kulminieren und – wie im Falle von *Le Grand Macabre* – eine „vollkommen absurde (Sur-)Realität“ (S. 59) entstehen lassen.

Im nächsten Beitrag „*Oh long-lost paradise, where are you now?*“ *Liebe in György Ligetis Oper Le Grand Macabre* geht es, wie

der Titel bereits verrät, um die Liebe. Gerade in der romantischen Oper des 19. Jahrhunderts ist sie kaum wegzudenken, und auch in den Jahrhunderten davor ist sie stets ein zentrales Thema. Mit dieser Tradition wird eine Nachkriegsavantgarde konfrontiert, die in ihrer Kunst eine emotionale Distanz einnimmt und für die die Suche nach neuen Ausdrucksformen sowie der Überwindung des Konventionellen im Vordergrund steht.

György Ligeti hingegen nutzte gerade konventionelle Gattungen und Formen als Rahmen bei der Suche nach einer individuellen Klangsprache. Mit *Le Grand Macabre* schreibt er die Operngeschichte nicht nur weiter, sondern integriert sie in seine Komposition. Dabei arbeitet er weniger mit Zitaten, sondern vielmehr mit Allusionen an bestimmte Werke, historische Modelle und Techniken. Im nächsten Schritt treibt er diese ins Extreme, sodass diese überspitzt und lächerlich wirken. Von diesem Standpunkt aus betrachtet Lydia Rylling im weiteren Verlauf die „musikalische Sphäre“ der beiden Liebenden Amando und Amanda. Dabei verortet sie diese zum einen innerhalb des Werks, setzt sie aber auch in Bezug zu historischen und zeitgenössischen Liebespaaren im Musiktheater.

Das Liebesduett begegnet uns im nachfolgenden Beitrag *Critical Composition, Creativity and Style in Le Grand Macabre* von Peter Edwards wieder – aber nicht ausschließlich. Edwards Arbeit legt einen analytischen Schwerpunkt auf Ligetis Aneignung und Verarbeitung musikalischer Stile und Gattungen. Neben dem Liebesduett betrachtet er auch das Vorspiel der Autohupen und die „Collage“. So sieht Edwards gleich im Vorspiel eine Anspielung auf Monteverdis *Orfeo*. Bei Monteverdi sind es Barocktrompeten, die den Beginn der Oper musikalisch signalisieren. Ligeti ersetzt sie mit Autohupen, wodurch ein parodierender Effekt entsteht und gleichzeitig der Verfall der modernen Gesellschaft anklingt. Im Abschnitt über das Liebesduett schneidet er kurz auch die charakteristischen Ausdrucksweisen der einzelnen Figuren an, um anschließend auf kompositorischer Ebene Parallelen mit möglichen Vorbildern herauszuarbeiten. Bevor er auf die „Collage“ eingeht, stellt Edwards der Analyse noch eine Begriffsklärung voran. Peter Edwards Beitrag überzeugt durch die konkrete Hervorhebung und Analyse einzelner Beispiele. Durch die Gegenüberstellung mit „historischen“ Vorbildern wird Ligetis Komposition für den Leser noch greifbarer.

Den Abschluss bildet der Aufsatz *Karneval in Brueghelland. Die Rezeption Pieter Bruegels bei Michel de Ghelderode und György Ligeti* der beiden Kunsthistoriker Jürgen Müller und Jan-David Mentzel. Hier steht in erster Linie nicht die Musik im Vordergrund, sondern es sind die Bilder Pieter Bruegels d. Ä. und Hieronymus Boschs. In ihrer Einleitung überlegen die Autoren, wie Klang in Bildern wahrnehmbar ist, wodurch etwa Bruegels *Kampf zwischen Karneval und Fasten*

als ein lautes Bild charakterisiert werden kann. Sie kommen zu dem Schluss, dass Klang oder Lärm nur durch ein Instrument oder eine bestimmte Handlung einer abgebildeten Figur ausgedrückt werden kann. Hinzu kommt die metaphorische Ebene, also nicht der Klang selbst, sondern wofür er steht.

Im weiteren Verlauf schlagen Müller und Mentzel die Brücke zu Ligetis Oper sowie deren Vorlage. Sowohl das Libretto zu *Le Grand Macabre* als auch das als Vorlage dienende Theaterstück *La Balade du Grand Macabre* von Michel de Ghelderode verorten die Handlung im fiktiven Brueghelland. Bereits an der Wortschöpfung lässt sich ein Bezug zu Bruegel herstellen. Dem Komponisten als auch dem Dramatiker dienen die Bilder Bruegels und Boschs als Inspiration. Dies bildet den Ausgangspunkt für die nachfolgende Betrachtung des Verhältnisses zwischen Bildern, Theaterstück und Oper. Hervorzuheben sind die farbigen Abbildungen der im Text besprochenen Kunstwerke. Mentzel und Müller verstehen es auf gekonnte Weise, den Blick des Lesers zu leiten, und laden diesen durch gezielte Fragestellungen immer wieder ein, selbst zu überlegen. Auch für Nicht-Kunsthistoriker ist der vorliegende Text äußerst verständlich gestaltet.

Die Lektüre des besprochenen Tagungsbandes ist äußerst empfehlenswert. Jeder Beitrag kann für sich gelesen werden, doch gerade im Gesamten entstehen interessante Wechselwirkungen. Es wird ein breites Spektrum an Themen abgedeckt, die trotz ihrer Komplexität immer noch verständlich von den Autoren vermittelt werden. Auch wenn sich der Band womöglich in erster Linie an Wissenschaftler richtet, kann er eine Bereicherung für den interessiert-informierten Operngänger sein.

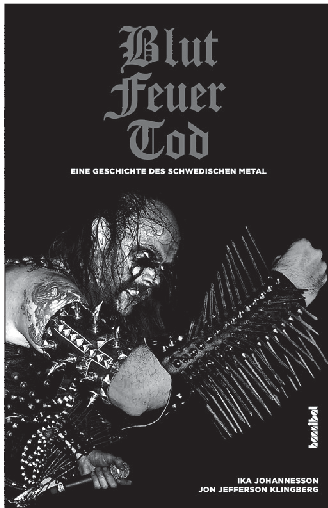
Melissa Williams studierte Musikwissenschaft und Skandinavistik. Heute arbeitet sie als Beleuchtungsinspizientin und in der Notenbibliothek an der Oper Frankfurt.

Blut, Feuer, Tod – Die Geschichte des schwedischen Metal

Hrsg. von Ika Johannesson und Jon Jefferson Klingberg

Gewalt, Suizid, brennende Kirchen, Mord, Satanismus und jede Menge Blut – all das suggeriert bereits das düstere Cover des Buches *Blut, Feuer, Tod – Die Geschichte des schwedischen Metal*.

Die schwedischen Autor:innen Ika Johannesson und Jon Jefferson Klingberg bieten in ihrem 480 Seiten umfassenden Werk eine schonungslose Erkundung des schwedischen Metal-Genres. Was auf den ersten Blick wie eine wilde Ansammlung extremer Themen wirkt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als sorgfältig recherchierte und facettenreiche Analyse einer musikalischen Subkultur, die weit über Schweden hinaus ihre Spuren hinterlassen hat. Das Buches gliedert sich formal in 15 Kapitel, von denen jedes einen anderen Aspekt



Höfen: Hannibal Verlag 2024.
480 S., Abb., broschiert,
28,00 EUR.
ISBN 978-3-85445-779-4

des Metal beleuchtet. Dabei schrecken Johannesson und Klingberg nicht davor zurück, auch die düsteren und kontroversen Seiten der Szene ans Licht zu bringen. Die Lesenden werden nicht nur auf eine Reise durch die Geschichte des schwedischen Metal mitgenommen, sie erfahren Fakten zur Entstehung und Entwicklung verschiedener Subgenres sowie szenetypischen Phänomenen. Johannesson und Klingberg schaffen es dabei, die oft komplexen und widersprüchlichen Elemente der Metal-Szene recht verständlich darzustellen.

Jedes Kapitel des Buches widmet sich einem spezifischen Thema innerhalb der Metal-Welt. Sei es die detaillierte Betrachtung einzelner Bands, die Charakterisierung prägender Persönlichkeiten oder die Untersuchung der besonderen Subkulturen, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet haben. Die Kapitelüberschriften sind dabei zum Teil treffend, zum Teil kryptisch oder provokant gewählt. Zum Beispiel liefert das sechste Kapitel mit dem Titel *Metal und die Medien* einen tiefen Einblick in die ambivalente Beziehung zwischen der Metal-Szene und der öffentlichen Wahrnehmung. Des Weiteren werden mitunter Bandnamen oder Subgenres des Metals als Kapitelüberschriften genutzt, während an anderer Stelle aufmerksamkeitsstarke Kapitelnamen gewählt werden. So auch beim Prolog, den die Autor:innen salopp mit *Fuck off* betiteln und es mit einem Zitat über verrottende Fleischabfälle, Kuhwirbelsäulen und Maden auf der Bühne eröffnen. Diese eindringlichen Bilder setzen gleich zu Beginn den Ton und machen unmissverständlich klar, worauf sich die Leser:innen einlassen, wenn sie dieses Buch zur Hand nehmen.

Die direkte und ungeschönte Sprache, die Johannesson und Klingberg in ihrer Darstellung verwenden, trägt wesentlich zur Atmosphäre des Buches bei. Sie schildern die oft bizarren Aspekte der Metal-Szene mit einer Mischung aus tiefschwarzem Humor und beißendem Sarkasmus, was dem Werk eine besondere Authentizität verleiht. Auch für Leser:innen, die bisher wenig Berührungspunkte mit dem Genre hatten, bietet *Blut, Feuer, Tod* einen fesselnden Einblick in die Welt des schwedischen Metal. Die Vielschichtigkeit des Buches sorgt dafür, dass sowohl Neulinge als auch Kenner der Szene auf ihre Kosten kommen. Für Letztere sind die zahlreichen exklusiven Interviews auch mit inzwischen verstorbenen Künstler:innen besonders interessant.

Ein weiterer Pluspunkt des Buches ist der durchdachte Aufbau vieler Kapitel. Oft beginnt ein Kapitel mit einem Konzertbericht, der Lesende direkt in die Atmosphäre des Ereignisses hineinzieht. Die Beschreibungen umfassen nicht nur die musikalische Darbietung, sondern auch die Vorbereitungen und Gespräche der Bands, wodurch ein lebendiges Bild der Szene entsteht. Während dieser Erzählungen fließen immer wieder Fakten und Hintergrundinformationen

zur damaligen Musikentwicklung, Mode, den verwendeten Schriftarten und anderen Szenephänomenen ein. Diese Wissensvermittlung erfolgt so geschickt, dass sie den Lesefluss nicht unterbricht, sondern die Geschichte organisch ergänzt. Man hat als Leser:in das Gefühl, mitten im Geschehen zu sein, wenn man die detaillierten Schilderungen der Konzerte und Festivals verfolgt.

Im weiteren Verlauf liefert das Buch oft ausführliche Interviews und Gespräche, die das jeweilige Kapitelthema vertiefen. Diese Dialoge bieten den Leser:innen die Möglichkeit, einen noch tieferen Einblick in die Gedankenwelt und die Beweggründe der Protagonist:innen zu erhalten.

Das Layout des Buches ist ansprechend, aber die Umsetzung der Bildmaterialien lässt zu wünschen übrig. Statt die Bilder an den passenden Textstellen zu platzieren, gibt es zwei Bildblöcke, die wahllos mitten in den Kapiteln eingefügt wurden und so den Lesefluss stören. Teilweise greifen die Bilder dem Inhalt zukünftiger Kapitel vor, sodass man als Leser:in wenig damit anfangen kann. Die Auswahl und Art der Einbindung der Bilder wirkt so eher lieblos.

Trotz seiner vielen Stärken betrachte ich dieses Werk jedoch auch mit einem kritischen Auge. Besonders das Kapitel *Pelle Dead* lässt Lesende schockiert zurück. Es beschreibt nicht nur detailliert das selbstverletzende Verhalten und den Suizid des Künstlers Pelle, sondern auch, wie sein Bandkollege die Leiche vorfindet. Das Buch rühmt sich zwar damit, ungeschönt zu sein, doch eine Triggerwarnung vor diesem Kapitel wäre angebracht gewesen. Ein weiteres fragwürdiges Element ist der Umgang mit Frauen in diesem Werk. Zwar gibt es ein Kapitel, welches explizit ihnen gewidmet ist, jedoch sind die darin enthaltenen Interviews zum Teil deutlich kürzer als die mit männlichen Personen, einer der Bildblöcke unterbricht ein Interview mit einer Frau mitten im Kapitel, und das Kapitel selbst trägt den Namen *Von Männern für Männer*.

Die rechte Ideologie im Metal wird zwar erwähnt, aber eine ausreichend kritische Auseinandersetzung mit dieser bekannten Problematik fehlt. Zudem stellt sich die Frage, ob jemandem wie Nödtheit, einem wegen Beihilfe zum Mord an einem schwulen Mann verurteilten Straftäter, mit einem 18-seitigen Interview eine so große Bühne gegeben werden sollte. Trotz der erwähnten Kritikpunkte bietet das Buch vielseitige Einblicke in das düstere Genre und lässt sich dank seines dokumentarischen Stils gut lesen.

Sonja Müller ist Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Praxisfragen zur Musikrecherche Lösungen

Frage 1

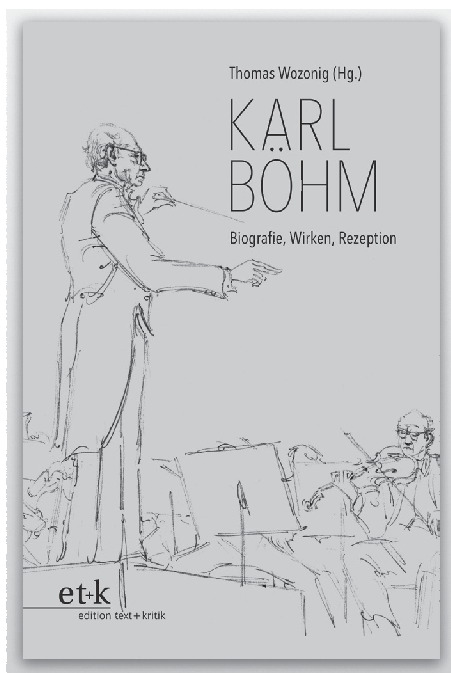
Bei den mindestens vier Ausgaben und Arrangements, die sich je nach Portal und Suchstrategie (z. B. im Bonner Katalog mit „Rhapsodie“ oder „Rapsodie“) orten lassen, handelt es sich überwiegend um Leihmaterial. Außerdem ist eine Studienpartitur von Henle im Handel erhältlich. Wer zufällig etwas weiter bohrt, erfährt z. B. auf der Henle-Website, dass Debussy dieses Stück nicht ganz vollendet hat. Die Henle-Studienpartitur enthält nur das Particell, was allerdings in der Titelaufnahme nicht erkennbar ist, weil dieser Sachverhalt nicht an den entscheidenden Stellen der Vorlage steht. Es gibt also mehr Fragen als Antworten; doch Musikjournalist*innen können damit sicher umgehen.

Frage 2

Neue Monografien, Artikel, Aufnahmen und Notenausgaben von Clara und Robert Schumann listet sehr aktuell das Schumann-Portal auf: <https://www.schumann-portal.de/veroeffentlichungen.html>

Frage 3

Eine Fundgrube für Gitarrenmusik ist das kalifornische Notenportal Ultimate Guitar (<https://www.ultimate-guitar.com>), das mit einem günstigen Jahresabonnement von ca. 15 EUR Zugriff auf 1,1 Millionen Stücke verschiedenster Genres bietet.



Thomas Wozonig (Hg.)

Karl Böhm

Biografie, Wirken, Rezeption

Herbst 2024, etwa 400 Seiten,
farbige Abb., Notenbeispiele
ca. € 39,-

ISBN 978-3-96707-584-7

»Damit bin ich in die Geschichte eingegangen so daß wenigstens etwas von mir übrig bleibt.« So kommentierte Karl Böhm (1894–1981) jene von ihm geleitete »Fidelio«-Aufführung, mit der 1955 die Wiener Staatsoper wiedereröffnet wurde – und »150 Millionen hörten am Rundfunk zu«.

Der Band leistet zum ersten Mal eine umfassende kritische Auseinandersetzung mit diesem streitbaren Dirigenten, der zeitweise als populärster »deutscher« Dirigent neben Karajan galt und unübersehbare Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen hat.

Mit Beiträgen von Julian Caskel, Andreas Domann, Martin Elek, Harald Haslmayr, Raymond Holden, Ursula Kramer, Michael Kraus, Hartmut Krones, Erik Levi, Helmut Loos, Laurenz Lütteken, Moritz Oczko, Richard Osborne, Arabella Pare, Ryan M. Prendergast, Oliver Rathkolb, Peter Revers, Paula Schlüter, Rainer Schwob, Arne Stollberg, Chanda VanderHart und Thomas Wozonig.



Mateusz Borkowski

Zauberer der Geige Henryk Wieniawski – Leben und Zeit

(Polnische Profile 17)

2025. Ca. 168 Seiten, zahlr. Abb., br

135x200 mm

ISBN 978-3-447-12300-6

© E-Book: ISBN 978-3-447-39614-1

je ca. € 19,80 (D)

Henryk Wieniawski zählt zu den bedeutendsten Geigern des 19. Jahrhunderts. Er war einer jener Virtuosen, die den gesamten Europäischen Kontinent und Nordamerika bereisten, unablässig konzertierten und auch mit ihren Kompositionen Erfolg hatten. Mateusz Borkowski zeichnet das Leben des aus jüdischer Familie stammenden Musikers nach, dessen Etüden und Capricen noch heute zum Fundament jeder violinistischen Ausbildung gehören. Fundiert und mit leichter Feder berichtet er über die Ausbildung in Paris, die Jahre in Sankt Petersburg, seine Lehrtätigkeit am Konservatorium in Brüssel, vor allem aber über die unaufhörliche Konzerttätigkeit mit all ihren Strapazen. Bis heute zeugt der Internationale Henryk Wieniawski-Violinwettbewerb in Posen (Poznań) von der anhaltenden Bedeutung des polnischen „Zauberers der Geige“.



Jascha Nemtsov, Joachim Klein (Hg.)

„Magic Violin“

Jüdische Musikkultur und Moderne

(Jüdische Musik. Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur 20)

2024. Ca. 312 Seiten, zahlr. Abb. gb

170x240 mm

ISBN 978-3-447-12248-1

© E-Book-ISBN 978-3-447-39554-0

je ca. € 58,- (D)

„Magic Violin“ basiert auf den Beiträgen zweier internationaler musikwissenschaftlicher Tagungen, die durch den Lehrstuhl für Geschichte der jüdischen Musik in Weimar organisiert wurden. Die Themen dieser Tagungen veranschaulichen die Bandbreite von Fragestellungen, kulturhistorischen Bezügen und Verflechtungen, mit denen die Forschung auf dem Gebiet der jüdischen Musikkultur verbunden ist. 2014 fand im Rahmen der „Thüringer Tage der Synagogemusik“ ein internationales Symposium zur Ausbildung jüdischer Kantoren statt. Sein wichtigstes Anliegen war, Kenntnisse und praktische Erfahrungen zum modernen Berufsbild eines jüdischen Kantors auszutauschen sowie Problemstellungen bezüglich der akademischen Ausbildung und der pädagogisch-didaktischen Forschung zu diesem Thema zu erschließen. 2019 wurde anlässlich des 100-jährigen Bauhaus-Jubiläums die Tagung „Bauhaus und die musikalische Moderne in der Weimarer Republik und in Israel“ gemeinsam mit der School of Arts der Universität Haifa veranstaltet, deren Schwerpunkt der Einfluss der Bauhausästhetik auf die Kunstmusik Israels war.

Der von Jascha Nemtsov und Joachim M. Klein herausgegebene Sammelband enthält zudem einige Aufsätze zu jüdischer Musik, die eigens für diese Publikation verfasst wurden und ihre Themenpalette zusätzlich bereichern.

ortus musikverlag

ortus studien 24

Die Orgel der Pfarrkirche in Olkusz. Hans Hummel und seine Schule

Herausgegeben von Krzysztof
Urbaniak

om326 / 978-3-937788-80-7

Klappenbroschur, durchgängig vierfarbig,
Bd. 1 280 S., Bd. 2 468 S. / zweisprachige
Texte (deutsch / polnisch) / 98,00 EUR

Die Orgel
der Pfarrkirche
in Olkusz.
Hans Hummel
und seine Schule

Herausgegeben von
Krzysztof Urbaniak

Organy
fary olkuskiej.
Hans Hummel
i jego szkoła

Pod redakcją
Krzysztofa Urbaniaka

1

Die Pfarrkirche zu Olkusz beherbergt die größte und am besten erhaltene Orgel aus dem frühen 17. Jahrhundert in Polen. Hans Hummel und sein Schüler Georg Nitrowski d. Ältere schufen dort zwischen 1611 und 1631 ein Werk, dessen technische und klangliche Eigenschaften den Ausgangspunkt für eine lange Traditionslinie im Orgelbau bildeten. Die auf Hummel folgenden Orgelbauerdynastien der Nitrowski und Brandtner lieferten im 17. und 18. Jahrhundert Instrumente für Kirchen verschiedener Konfessionen und Sprachgemeinschaften auf dem Gebiet der Ersten Polnischen Republik und darüber hinaus, von der Zips bis zur Weichselmündung. In den bisherigen Klassifikationen europäischer Orgelbauschulen fehlt dieser Instrumententyp mit seinen charakteristischen Merkmalen bisher fast vollständig. Die zweibändige und zweisprachige Monographie dokumentiert die Restaurierung des Instruments in Olkusz durch die Firma Flentrop (Zaandam), behandelt alle orgelbautechnischen Aspekte der Instrumentenfamilie und liefert auf der Basis von Archiv- und Feldforschungen Werkverzeichnisse für die sieben Orgelbauer der Hummel-Nitrowski-Brandtner-Schule sowie weitere Zuschreibungen.



Lieferung
über Buch- und
Musikalienhandel
oder direkt:

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

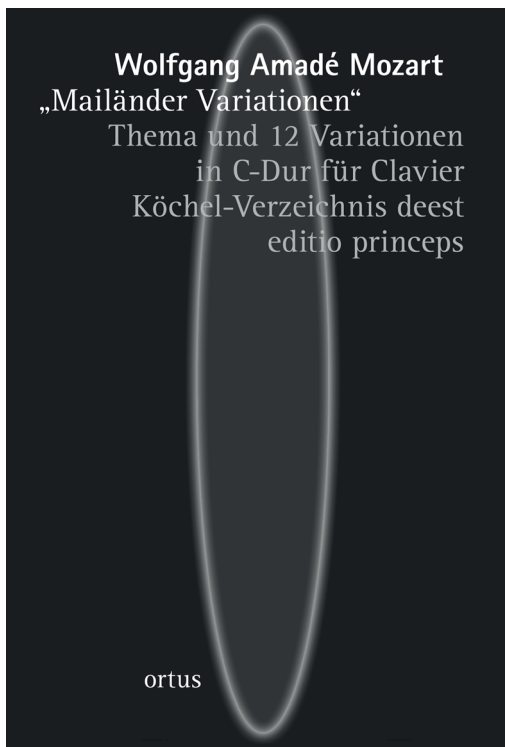
ortus organum 28

Wolfgang Amadé Mozart
„Mailänder Variationen“
(Köchel-Verzeichnis deest)

Thema und 12 Variationen
in C-Dur für Clavier

Herausgegeben von Carsten
Wollin

Editio princeps nach der Handschrift der
Lannoy-Sammlung im Landesarchiv Graz
Hs. JFK 40515 (L 617/92)
om344 / 979-0-502342-57-9 /
Broschur, 44 Seiten / 18,00 EUR



Das Steiermärkische Landesarchiv Graz bewahrt ein um 1791 in Wien entstandenes Manuskript mit dem Titel: *Thema con | Variazioni | per il | Clavi Cembalo | Del Sigre Wolfg: Amade Mozart*. Der Schreiber arbeitete für das mit der Familie Mozart eng verbundene Verlagshaus von Johann Traeg. Das Thema stammt aus einem Ballo Mozarts für die Serenata teatrale Ascanio in Alba (KV 111, Mailand 1771) und ist auch aus den neun Clavierstücken (KV3 Anh. 207, KV6 Anh. C 27.06) bekannt. Die Variationen über das Thema von 1771 fallen in eine Lücke von mindestens sieben Jahren, aus denen keine Clavierwerke von Mozart bekannt sind. Der Zyklus wurde bisher nur dreimal in der Literatur erwähnt, ohne jemals veröffentlicht worden zu sein. Das Werk verdient eine vorurteilslose Beschäftigung, die mit dem Erstdruck und der Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte durch Carsten Wollin beginnen kann.

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