

# DIE MUSIKFORSCHUNG

71. Jahrgang 2018 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Panja Mücke (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)  
und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)  
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad,  
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

## *Inhalt*

### DIGITALITÄT

Stefanie Acquavella-Rauch: Digitalität. Zur Einführung in das Thema . . . . .	317
Stefan Münnich: Ontologien in der Praxis: Möglichkeiten und Herausforderungen für die Modellierung musikwissenschaftlicher / musikeditorischer Wissens- strukturen . . . . .	319
Barbara Wiermann: Bibliothekarische Normdaten und digitale Musikwissenschaft	338
Stefan Morent: Zu einigen Aktivitäten der Digital Musicology auf dem Gebiet der Älteren Musik . . . . .	358
Agnes Seipelt / Paul Gulewycz / Robert Klugseder: Digitale Musikanalyse mit den Techniken der Music Encoding Initiative (MEI) am Beispiel von Komposi- tionsstudien Anton Bruckners . . . . .	366
Rebecca Grotjahn / Joachim Iffland: Digitale Musikedition und die Wissenschaft der Populären Musik . . . . .	379

### *Besprechungen*

Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhun-  
derts (Werbeck; 394) / M. Scharer: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an  
deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert (Stroh; 396) /  
H. Zühlke: Musik und „poetisches Sylbenmaß“. Friedrich Gottlieb Klopstocks antike-  
orientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828 (Jahn; 398) / Fl. Csizmadia: Leimotivik und  
verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar (Schaarwächter; 400) / Music  
in Goethe's „Faust“. Goethe's „Faust“ in Music (Schneider; 401) / A. Stefaniak: Schumann's  
Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany  
(Tewinkel; 403) / Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Inter-  
pretation, Rezeption (Zimmermann; 405) / G. Uecker: Puccini's Opern. Ein musikalischer  
Werkführer (Erkens; 408) / Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und  
das Entstehen des Wagnerismus (zur Nieden; 410) / Komponieren für Stimme. Von Mon-

teverdi bis Rihm. Ein Handbuch (Hinrichsen; 413) / K. Beck: Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen (Thissen; 415) / V. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“. Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion (Flamm; 418) / J. Ortiz: „Nun ist alles beim Teufel“. Franz Schrekers späte Opern (Stauss; 420) / F. Nicolodi: Musica e musicisti nel ventennio fascista (Flamm; 422) / Lexikon Neue Musik (Meyer; 424) / Handbuch Musikpsychologie (Auhagen; 427) // Ch. Gounod: Faust (Kech; 429) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke. Band LVIII: Oratorischer Jahrgang (Jahn; 431)

Eingegangene Schriften . . . . .	433
Eingegangene Notenausgaben . . . . .	435
Mitteilungen . . . . .	436
Tagungsberichte . . . . .	439
Die Autoren der Beiträge . . . . .	440

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 71. Jahrgang 2018 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.  
ISSN 0027-4801

*Erscheinungsweise:* vierteljährlich

*Tagungsberichte* zur Online-Publikation ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Universität Hamburg, [friedrich.geiger@uni-hamburg.de](mailto:friedrich.geiger@uni-hamburg.de), geschickt werden.

*Verlag:* Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

*Anschrift:* Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: [g.f.musikforschung@t-online.de](mailto:g.f.musikforschung@t-online.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de), Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

*Bezugsbedingungen:* „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

*Anzeigenannahme:* Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: [bastian@baerenreiter.com](mailto:bastian@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

*Beilage:* Laaber-Verlag, Laaber

*Satz und Gestaltung:* Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz)

## Digitalität. Zur Einführung in das Thema

„Die digitale Zukunft der Musikwissenschaft hat längst begonnen: Digitale Angebote der unterschiedlichsten Form und mit globaler Reichweite – Datenbanken, Digitalisate von Text- oder Schallquellen, Kataloge, Rechercheinstrumente oder Kommunikationsmittel – sind aus der musikwissenschaftlichen Praxis in Forschung und Lehre nicht mehr wegzudenken. Dennoch stoßen derlei Medien in der Fachgemeinschaft nach wie vor auf Zweifel und Ressentiments,“<sup>1</sup> stellte Judith I. Haug im September 2012 anlässlich des Symposiums „Musikwissenschaft im digitalen Zeitalter“ fest. Innerhalb der vergangenen sechs Jahre hat sich in dieser Hinsicht einiges getan und genauso wie die Digital Humanities im Allgemeinen inzwischen in die akademischen Institutionen Einzug gehalten haben, ist auch innerhalb des Faches Musikwissenschaft die Akzeptanz, die Bedeutung und der Stellenwert „des Digitalen“ gewachsen. Diverse Forschungsvorhaben aus verschiedenen Feldern der Disziplin zeigen vereint mit Tagungen und Lehrangeboten, wie weitreichend die Verwendung digitaler Medien inzwischen fortgeschritten und mit musikwissenschaftlichen Fragestellungen verwoben ist. Dies betrifft Arbeits- und Publikationsmöglichkeiten innerhalb der Disziplin ebenso wie Forschungsansätze und methodische Überlegungen, die einerseits Ursache und andererseits Folge vielfältiger, mit der Digitalität zusammenhängender Veränderungen sind.

Bereits im Herbst 2015 gab es erste Bestrebungen, mit einer „Initiative Digitale Musikwissenschaft“ für diesen Bereich ein spezialisiertes Forum zu schaffen, das der Diskussion einen adäquaten Raum im Fach gibt und als Interessenvertretung wirkt. Die Überführung dieser Initiative in eine Fachgruppe im Rahmen der Kasseler Jahrestagung 2017 und die damit erfolgte fachinterne Anerkennung bestätigte, dass neue Formen des Nachdenkens über Digitales und Digitalität innerhalb der Musikwissenschaft nun auf institutionalisiertem Weg erfolgen sollen. Mit der Einrichtung der Fachgruppe „Digitale Musikwissenschaft“ wird u. a. auch auf eine Tendenz reagiert, die sich im Laufe der vergangenen Jahre bereits abzeichnete, nämlich: Digitalität und digitale Anliegen der Musikwissenschaft wurden zuvor beinahe überwiegend in anderen Kontexten (etwa dem Verband DHd – „Digital Humanities im deutschsprachigen Raum“) verhandelt.

Die Fachgruppe „Digitale Musikwissenschaft“ versteht sich als Interessenvertretung und als Ansprechpartner für alle Bereiche der Musikwissenschaft innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung, die mit Digitalität im weitesten Sinne umgehen und will interessierten Beteiligten eine gemeinsame Plattform geben. Inhaltlich stehen mehrere Komplexe im Zentrum des allgemeinen Interesses der Beteiligten. Zu nennen wären neben der allgemeinen Vernetzung und einer Reflexion von Konsequenzen der Digitalisierung in all ihren Facetten für die Musikwissenschaft vor allem der große Bereich der Nachhaltigkeit digitaler Forschungsarbeiten und die Datenstabilität sowie die Langzeitverfügbarkeit von Daten sowie Präsentationsformen. Um eine diskursive Anschlussfähigkeit und Zitierbarkeit bzw. Referenzierbarkeit zu gewährleisten, ist die Einigung auf eine Einheitlichkeit von Formaten in-

1 Judith I. Haug: „Vorwort“, in: *Musikwissenschaft im Digitalen Zeitalter. Symposium der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft, Göttingen 2012*, hrsg. von ders., München, Münster und Berlin 2013, Online-Publikation, URN: urn:nbn:de:bvb:12-babs2-0000000837, S. i-iii, hier S. i.

nerhalb einer Disziplin von essentieller Bedeutung. Die Fachgruppe soll hier als zentrale Gesprächsplattform für die Artikulation von Zielen und Bedürfnissen des Fachs und als „Think Tank“ für die Erarbeitung gemeinsamer, tragfähiger Lösungen dienen.

Das Spektrum der in der Fachgruppe repräsentierten musikwissenschaftlichen Themen ist nicht beschränkt (etwa auf digitale Musikedition, computergestützte Analyse o. Ä.), sondern im Gegenteil bewusst offen. Insofern als gerade kein bestimmtes musikwissenschaftliches Arbeitsfeld, sondern übergreifende Fragen der mit der Digitalisierung verbundenen methodischen und forschungspolitischen Implikationen Gegenstand der Fachgruppenarbeit sein werden, ergänzt die Fachgruppe die bereits bestehenden Fachgruppen in der Gesellschaft für Musikforschung: Es erscheint notwendig und vielversprechend, Diskussionen rund um die Digitalität gerade nicht (bzw. nicht ausschließlich) in separaten Gegenstandsbereichen, sondern vor allem auch im fachweiten und gegenstandsübergreifenden Austausch zu entwickeln. Nach wie vor sind auch alle interessierten Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler sehr herzlich eingeladen, sich in der Mailingliste zu registrieren und an der Arbeit der Fachgruppe mitzuwirken.<sup>2</sup>

Für das vorliegende Heft der *Musikforschung* hat die Fachgruppe ein Portfolio verschiedenartiger Texte zusammengestellt, das die Arbeit unserer Mitglieder widerspiegelt. Es handelt sich dabei explizit um Einblicke und nicht um den Versuch, möglichst umfassend alles mit Digitalität Zusammenhängende darzustellen. Ähnlich wie in Heft 4/2017 der Zeitschrift *Musiktheorie* „Erkundungen und Vermessungen jeweils bestimmter Regionen dieses weiten Feldes [...] versuch[t] [wurden]“<sup>3</sup>, ist auch das vorliegende Heft als eine Art Standortbestimmung zu verstehen.

Die interdisziplinäre Anlage der Musikwissenschaft im Verein mindestens mit den Informationswissenschaften sowie der weiterhin zu konstatierende Aufbaucharakter in Bezug auf die diversen thematischen Schwerpunkte, die mit Digitalität zu tun haben, führen dazu, dass auch die Darstellung von methodischen Überlegungen, inhaltlichen Diskussionen und übergeordneten Forschungsergebnissen in der textlichen Präsentation andere Formen annehmen kann, als es üblicherweise aus der Disziplin bekannt ist. Daraus erklärt sich u. a. auch der Charakter der gewählten Beiträge, die von der Schilderung aktueller Projektvorhaben – etwa bei dem Beitrag „Digitale Musikanalyse mit den Techniken der Music Encoding Initiative (MEI) am Beispiel von Kompositionsstudien Anton Bruckners“ – bis hin zu aktuellen theoretischen Überlegungen beispielsweise im Bereich der „Ontologien in der Praxis: Möglichkeiten und Herausforderungen für die Modellierung musikwissenschaftlicher/-editorischer Wissensstrukturen“ reichen.

Die einzelnen Texte sollen also mitnichten die Bandbreite des Feldes Musikwissenschaft und Digitalität abdecken, die in der Fachgruppe repräsentiert werden. Aber neben Einblicken sind sie auch als Anregung gedacht, sich mit eben diesem Feld auseinanderzusetzen und seine Aktualität für ganz andere, scheinbar genuin musikwissenschaftliche Gebiete wie beispielsweise einer gegenwartsbezogenen Musikhistoriographie zu entdecken.

2 Die Registrierung für die Mailingliste erfolgt unter <<https://www.listserv.dfn.de/sympa/subscribe/dig-mus>>.

3 Stefanie Acquavella-Rauch / Andreas Münzmay, „Zu diesem Heft“, in: *Die Musiktheorie* 32/4 (2017), S. 290ff., hier S. 290.

Stefan Münnich (Basel)

## Ontologien in der Praxis: Möglichkeiten und Herausforderungen für die Modellierung musikwissenschaftlicher / musikeditorischer Wissensstrukturen\*

Der im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2017 begründeten Fachgruppe „Digitale Musikwissenschaft“ ist mit ihrem ersten in dieser Funktion ausgerichtetem Symposium zum Thema „Wissenssystematiken im digitalen Zeitalter“ ein sehr feines Gespür für eine Problematik zu attestieren, der in der deutschsprachigen Musikwissenschaft bislang wenig bis kaum Beachtung geschenkt wurde, obwohl sie in anderen Bereichen und auf internationaler Ebene durchaus seit mehr als 15 Jahren diskutiert wird.<sup>1</sup> In Zeiten von „Fake News“, der Schnelllebigkeit von Medien und immer kürzerer Halbwertszeiten von Informationen stellen die (maschinell verarbeitbare) Systematisierung und Klassifizierung, die Aufbereitung, Verbreitung, Einordnung und Überprüfbarkeit von Wissen einige der drängendsten gesamtgesellschaftlichen Herausforderungen dieses noch jungen digitalen Zeitalters dar.<sup>2</sup> „Alternative Fakten“ können sich global in rasanter Geschwindigkeit verbreiten und ungeahnte Zustimmung erfahren aufgrund der Latenzzeit der notwendigen Gründlichkeit ihrer Gegenprüfung. Das Gerücht ist sprichwörtlich immer größer – und schneller – als die Wahrheit. Und während eine Halbwahrheit schnell ausgesprochen und verbreitet ist, bedarf es manchmal einiger Jahre, wenn nicht Jahrzehnte oder mehr, Daten zusammenzutragen und derart zu Informationen zu strukturieren und semantisch aufzubereiten, dass so etwas wie überprüfbares Wissen aus der Verknüpfung und Kontextualisierung dieser Informationen sich formieren kann.<sup>3</sup> Und selbst dann ist noch nichts über einen

\* Mein Dank gilt Hans Cools, Terhi Nurmikko-Fuller, John Pybus, Dominic Oldman und Barbara Wiermann für Anregungen und Diskussionen zur Thematik dieses Beitrags und ebenso Thomas Ahrend, auch für seine kritische, stets hilfreiche Durchsicht und Kommentare.

- 1 Vgl. Stefan Münnich, „Ontologien als semantische Zündstufe für die digitale Musikwissenschaft? Eine Bestandsaufnahme“, in: *Bibliothek – Forschung und Praxis* 42/2 (2018), S. 184–193. Online unter <<https://doi.org/10.1515/bfp-2018-0027>>. Grundlegend zum Thema Wissenssystematiken vgl. Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber (Hrsg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien* (= Colloquia Augustana 18), Berlin 2004; darin auch Markus Bandur, „Stichwort ‚Musik‘. Zur Problematik der Darstellung von Fachwissen in Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts“, S. 233–244. Online unter <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:25-freidok-23939>>. Zum Zusammenhang von Digitalität und Wissensmodellierung vgl. Reinhard Bauer, *Die digitale Bibliothek von Babel. Über den Umgang mit Wissensressourcen im Web 2.0*, Boizenburg 2010; Peter Haber, *Digital Past. Geschichtswissenschaft im digitalen Zeitalter*, München 2011 sowie David Weinberger, *Das Ende der Schublade. Die Macht der neuen digitalen Unordnung*, München 2008.
- 2 Peter Stadler hat dies im Schwerpunktsymposium „Musikverlagswesen: gestern–heute–morgen“ auf der GfM-Tagung 2017 in seinem Vortrag zu Open-Access- und Online-Publikation sehr deutlich auch als eine „zentrale Gestaltungsaufgabe“ des Faches Musikwissenschaft bezeichnet.
- 3 Hinter dieser hilfreichen Trennung von Daten („Sachverhaltsbeschreibungen“), Informationen („interpretierte, zweckbezogene Daten“) und Wissen („begründete, miteinander in Beziehung gesetzte Informationen“) steht ein organisationstheoretisches Pyramidenmodell (vgl. Klaus Fuchs-Kittowski, „Wissens-Ko-Produktion. Verarbeitung, Verteilung und Entstehung von Informationen in kreativ-lernenden Organisationen“, in: *Stufen zur Informationsgesellschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von*

möglichen Wahrheitsgehalt oder eine wie auch immer geartete „Objektivität“ der in einem solchen Wissensnetzwerk kontextualisierten Informationen ausgesagt – nicht umsonst stellt der Zusammenhang von Wissen und Wahrheit eines der ältesten und kontroversesten Themen im menschlichen Nachdenken dar, und nicht umsonst ist die schon bei Platon zu findende Idee von Wissen als „wahrer, gerechtfertigter Meinung“ wiederholt in Frage gestellt worden (besonders prominent im sogenannten „Gettier-Problem“<sup>4</sup>). Und dass Wissen keineswegs objektiv, sondern auch immer im Wechselspiel mit Machtstrukturen, -verteilungen und -allianzen zu sehen ist, ist zwar schon seit Francis Bacon Gemeinplatz und wurde in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts nochmals z. B. von Adorno, Foucault oder Bruno Latour expliziert. Im digitalen Kontext aber erhält diese Thematik neuerliche Brisanz, wenn z. B. algorithmische Lernprozesse, wie sie im Bereich von Machine Learning oder Künstlicher-Intelligenz-Forschung erprobt werden, nicht mehr nachvollziehbare Blackboxen erzeugen<sup>5</sup> oder auch die zum Großteil in Sprache und Begriffen verankerten menschlichen Vorurteile (Rassismus, Sexismus) sich in Algorithmen, Modellen und Künstlicher Intelligenz projiziert wiederfinden.<sup>6</sup>

Was notwendig ist, sind also Nachprüfbarkeit und Vertrauen, ist „belastbares Wissen“, wie es Laurenz Lütteken im Zusammenhang mit dem einjährigen Bestehen der *MGG Online* während der GfM-Tagung 2017 formuliert hat. Allerdings muss man sich immer wieder klarmachen, dass Wissen nicht per se belastbar *ist*, sondern dass es zu einem bestimmten Zeitpunkt im Kontext einer gemeinschaftlichen Verabredung einer bestimmten Community als belastbar gelten *kann*. Belastbarkeit ist kein einmalig erworbenes, permanentes Prä-

---

*Klaus Fuchs-Kittowski*, hrsg. von Christiane Floyd, Christian Fuchs und Wolfgang Hofkirchner, Frankfurt 2002, S. 59–125, hier S. 81). Wissen ist dabei stets ein nicht abzuschließender, vorläufiger Zustand und zugleich auf sich selbst bezogener Prozess. Es verändert sich mit jeder neu in das Netzwerk eintretenden Information. Das von Gilles Deleuze und Félix Guattari in den 1970er Jahren geprägte Bild des (wuchernden) Rhizoms verdeutlicht sehr prägnant diese permanenten Transformationsprozesse.

- 4 Nach dem US-amerikanischen Philosophen Edmund Gettier. Vgl. dessen kurzen, aber folgeschweren Aufsatz „Is Justified True Belief Knowledge?“, in: *Analysis* 23/6 (1963), S. 121–123. Online unter <<https://doi.org/10.1093/analys/23.6.121>>.
- 5 Führende Experten im Bereich der Artificial Intelligence-Forschung warnen davor, selbstlernende Algorithmen sich selbst zu überlassen und eine neue „digitale Alchemie“ zu begünstigen (vgl. auch Matthew Hutson, „Has Artificial Intelligence Become Alchemy?“, in: *Science* 360/6388 [4. Mai 2018], S. 478. Online unter <<https://doi.org/10.1126/science.360.6388.478>>). So sind z. B. die konkreten Lernschritte, die Googles DeepMind-System *AlphaGo* bei seinem Sieg über den 18fachen Go-Weltmeister Lee Sedol durchlief, aufgrund ihrer Komplexität größtenteils unbekannt. Gleichzeitig entstehen neue Forschungszweige wie „AI Neuroscience“, die versuchen derartige Verstehenslücken zu schließen (vgl. Paul Voosen, „The AI Detectives“, in: *Science* 357/6346 [7. Juli 2017], S. 22–27. Online unter <<https://doi.org/10.1126/science.357.6346.22>>). Vgl. auch Theo Röhle, *Der Google-Komplex. Über Macht im Zeitalter des Internets*, Bielefeld 2010.
- 6 Vgl. Aylin Caliskan / Joanna J. Bryson / Arvind Narayanan, „Semantics Derived Automatically from Language Corpora Contain Human-Like Biases“, in: *Science* 356/6334 (14. April 2017), S. 183–186. Online unter <<https://doi.org/10.1126/science.aal4230>>. Initiativen wie *Whose Knowledge?* (<<https://whoseknowledge.org/>>) zeigen zudem auf, dass der Großteil des heutzutage online verfügbaren Wissens von weißen Männern aus Europa oder Nordamerika ins Netz gestellt wird, obwohl etwa die Hälfte der Internet-Nutzer Frauen sind und drei Viertel der Internet-Nutzer aus Ländern des „Globalen Südens“ stammen. Daten: International Telecommunication Union (ITU) der Vereinten Nationen, *ICT Facts and Figures 2017*; <<https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/facts/default.aspx>>. Allgemein vgl. auch Nicole Zillien, *Digitale Ungleichheit. Neue Technologien und alte Ungleichheiten in der Informations- und Wissensgesellschaft*, Wiesbaden 2009.

dikat, sondern ein temporäres, historisches, immer wieder neu zu prüfendes. Erst Wissen, das sich dieser Prämissen bewusst ist, das dennoch dem Test der Nachprüfbarkeit wiederholt standhält und dadurch das Vertrauen der beteiligten Akteure gewinnt bzw. genießt, kann in diesem Sinne als belastbar gelten.

Bemerkenswerterweise spielen ebenfalls in der von Tim Berners-Lee und anderen Anfang der 2000er Jahre formulierten Vision eines *Web of Data* (auch *Semantic Web*<sup>7</sup>), also eines Web, in dem nicht mehr Dokumente, sondern Daten semantisch verknüpft und verflochten sind, die Verlässlichkeit von Daten und Informationen eine prominente Rolle.<sup>8</sup> Die angesprochene Systematisierung und Modellierung von Wissensstrukturen bildet dabei gleichsam das Herzstück, den zentralen Block, in dem mit Hilfe von sogenannten Ontologien Informationen formalisiert, strukturiert, kontextualisiert und semantisch vernetzt werden.

Um zu sehen, wie solche semantischen Geflechte – nichts anderes sind im informationstheoretischen Kontext „Ontologien“ – im Bereich musikwissenschaftlicher Fragestellungen zur Modellierung, Beschreibung und Transformation belastbaren Wissens eingesetzt werden können, sollen im Folgenden in einem ersten Teil grundlegende Begrifflichkeiten, Mechanismen sowie Herausforderungen betrachtet werden, bevor in einem zweiten Teil konkrete Anwendungsfälle zur Sprache kommen.

### *Ontologien als Wissensmodelle*

Nach der gängigsten und weitverbreitetsten Definition ist eine im informationstechnischen Sinn verstandene Ontologie „an explicit, formal specification of a shared conceptualisation“<sup>9</sup>, eine explizite und formale Spezifikation eines gemeinsam genutzten und verstandenen Konzepts. „Conceptualisation“ bezeichnet hierbei ein abstraktes Modell eines Weltausschnitts und „specification“ die Beschreibung dieses Modells. Mit „explicit“ wird eine eindeutige Definition der Bedeutung dieser Konzepte gefordert, mit „formal“ die Maschinenverständ-

7 Tim Berners-Lee / James Hendler / Ora Lassila, „The Semantic Web“, in: *Scientific American* 284/5 (17. Mai 2001), S. 34–43. Online unter <<http://www.jstor.org/stable/26059207>>. Zuvor in Tim Berners-Lee, *What the Semantic Web Can Represent*. September 1998. Online unter <<https://www.w3.org/DesignIssues/RDFnot.html>>. Zur Frage der Verknüpfung von Semantic Web-Ansätzen mit speziell geisteswissenschaftlichem Fachwissen vgl. Dominic Oldman / Martin Doerr / Stefan Gradmann, „Zen and the Art of Linked Data: New Strategies for a Semantic Web of Humanist Knowledge“, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hrsg. von Susan Schreibman, Ray Siemens und John Unsworth, Southern Gate 2016, S. 251–273. Online unter <<https://doi.org/10.1002/9781118680605.ch18>>.

8 Dass dies konkrete Auswirkungen auch auf viele Lebens- und Wissenschaftsbereiche hat, zeigt die Diskussion um eine „data-driven history“ (vgl. Markus Heidmeier, „Das Ende der Theorie: Data Driven History“, Blog-Eintrag vom 5. Oktober 2011. Online unter <<https://blog.zeit.de/open-data/2011/10/05/data-driven-history/>>); auch in den Editionswissenschaften lassen sich Tendenzen hin zu einer Edition von Daten beobachten, vgl. zuletzt Robert S. Kamzelak, „Von der Raupe zum Schmetterling oder Wie fliegen lernen – Editionsphilologie zwischen Infrastruktur und Semantic Web“, in: *Digitale Metamorphose: Digital Humanities und Editionswissenschaft*, hrsg. von Roland S. Kamzelak und Timo Steyer, 2018 (= Sonderband der Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften 2). Online unter <[https://doi.org/10.17175/sb002\\_004](https://doi.org/10.17175/sb002_004)>.

9 Rudi Studer / Richard Benjamins / Dieter Fensel, „Knowledge Engineering: Principles and Methods“, in: *Data & Knowledge Engineering* 25/1–2 (1998), S. 161–197, hier S. 184. Vgl. auch die fast gleichlautende, aber allgemeinere Definition bei Thomas Gruber, „A Translation Approach to Portable Ontology Specifications“, in: *Knowledge Acquisition* 5/22 (1993), S. 199–220, hier S. 199. Online unter <<https://doi.org/10.1006/knac.1993.1008>>.

lichkeit bzw. Maschinenverarbeitbarkeit und „shared“ weist darauf hin, dass es sich um von einer möglichst großen Gemeinschaft getragene und verstandene, also konsensfähige Konzepte handeln sollte. Ontologien beschreiben also Konzepte und ihre Beziehungen zueinander, indem sie menschliches Wissen regelbasiert veranschaulichen, modellieren und es einer maschinellen Speicherung, Auswertung und Nachnutzung zugänglich machen.

Da diese Definition (bewusst) recht weit gefasst ist, versammeln sich unter ihr vielfältige Arten formaler Begriffssysteme und Wissenssystematiken. Verschiedene Klassifizierungsmodelle erlauben es, eine gewisse Systematik in diese Vielfalt zu bringen: Eine von Nicola Guarino vorgeschlagene Einteilung richtet sich nach der Spezifik des jeweiligen Anwendungsbereiches, d. h. generischere „top-level ontologies“ (mit Konzepten wie Zeit, Raum, Ereignis) stehen spezifischeren „application ontologies“ (z. B. Rollen, die während einer bestimmten Aktivität eingenommen werden) gegenüber sowie gegenstandsbezogene „domain ontologies“ (z. B. Musik, Medizin) den aufgabenbezogenen „task ontologies“ (z. B. Spielen eines Instruments, Aufnehmen von Musik; vgl. Abb. 1). In vielen Anwendungsfällen lässt sich eine solch klare Trennung allerdings nicht aufrechterhalten, da oft eine Verflechtung verschiedener Ebenen stattfindet.

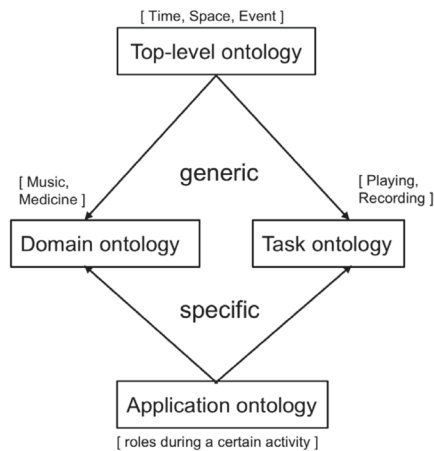


Abbildung 1: Klassifizierung von Ontologien (nach: Nicola Guarino, „Formal Ontology and Information Systems“, in: *Proceedings of FOIS* (1998). Online unter <<http://www.loa.istc.cnr.it/old/Papers/FOIS98.pdf>>)

Das Modell von Ora Lassila und Deborah McGuinness nimmt dagegen den Grad des semantischen Ausdrucks als Ordnungskriterium, so dass sich ein semantisches Spektrum ergibt von Verzeichnissen und Katalogen mit kontrollierten Vokabularen und Taxonomien (lightweight ontologies) über Thesauri hin zu semantisch komplexeren Formalisierungen, die die Anwendung logischer Operationen sogar höherer Ordnung erlauben (heavyweight ontologies).<sup>10</sup> Im engeren Sinne werden häufig erst oberhalb von Thesauri klassifizierte Formalisierungen, also auf formalen Beschreibungssprachen wie RDF (Resource Description

10 Vgl. Ora Lassila / Deborah L. McGuinness, „The Role of Frame-Based Representation on the Semantic Web“, in: *Knowledge Systems Laboratory Report KSL-01-02*, Stanford University, 2001; auch in: *Linköping Electronic Articles in Computer and Information Science 6/5* (2001). Online unter <<http://www.ep.liu.se/ea/cis/2001/005/>>.



Framework), RDF Schema oder OWL (Web Ontology Language) beruhende Modelle, als eigentliche „Ontologien“ bezeichnet.

Interessanter und wichtiger als die Frage der Klassifizierung ist allerdings die Frage, wie Ontologien helfen können, Wissen strukturiert zu formalisieren und zu modellieren. Dies geschieht durch den „Kunstgriff“, eine Trennung von abstrakter Terminologie (terminological knowledge), individuellen Zuweisungen (assertional knowledge) sowie logischen Ableitungen (inferred knowledge) vorzunehmen. In den resultierenden drei Säulen eines Wissensmodells (vgl. Tab. 1) wird so die Frage, mit welchen Begriffen man über einen betrachteten Weltausschnitt spricht (Terminologie), separiert von den Fragen, welche konkreten Behauptungen über diesen Weltausschnitt mittels der Terminologie explizit formulierbar sind (Zuweisungen), und welche Schlussfolgerungen implizit daraus abgeleitet werden können (Inferenz).

<b>Terminologisches Wissen</b>	<b>Assertionales (explizites) Wissen</b>	<b>Inferiertes (implizites) Wissen</b>
„Wie, also mit welchen Begriffen, spreche ich über den betrachteten Weltausschnitt?“	„Welche konkreten Behauptungen über den betrachteten Weltausschnitt kann ich mittels meiner Terminologie treffen?“	„Welche Schlußfolgerungen können aus dem Modell (automatisiert) abgeleitet werden?“
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Klassen (classes, entities) = abstrakte Konzepte</li> <li>- Eigenschaften (attributes, properties) spezifizieren Klassen und verweisen auf Datenwerte (literals) oder andere Klassen (relations)</li> <li>- Grundannahmen (axioms)</li> <li>- Einschränkungen (constraints, restrictions)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Instanzen/Individuen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- machine reasoning</li> </ul>

Tabelle 1: Strukturierung von Wissen mit Hilfe von Ontologien

Im Bereich des terminologischen Wissens werden Konzepte, also reale oder fiktive Subjekte und Dinge eines betrachteten Weltausschnitts (wie Person, Ort, Manuskript), als sogenannte „Klassen“ abstrakt gebündelt. Dazu werden gemeinsame Merkmale bestimmt, die wiederum als Attribute diesen Klassen zugeordnet sind und die verschiedenen Klassen untereinander unterscheidbar machen. (Klassen werden dabei häufig als Knoten in einem Graphen dargestellt, Attribute als deren Kanten.) Die Attribute/Kanten können dabei auf einfache Datenwerte (sog. literals) oder auch auf andere Klassen als Relation verweisen, wobei letzteres für eine Verknüpfung der Klassen untereinander sorgt, aus der sich letztendlich die Netzwerkstruktur, das „Rhizomartige“, das Geflecht des Modells speist. Im Bereich des terminologischen Wissens können zusätzlich formale Definitionen von Grundannahmen (axioms) oder Einschränkungen (constraints) vorgenommen werden, die zu einer logisch konsistenten Verwendung von Attributen und Eigenschaften beitragen. Durch die Zuweisung von modellierten Individuen, sogenannten Instanzen, zu den abstrakten Klassen lassen sich ganz spezifische Aussagen über ein konkretes Mitglied einer Klasse und über dessen konkrete Eigenschaften und Charakteristika treffen.

Semantisch komplexere Ontologien schöpfen ihr volles Potential aber eigentlich erst dann aus, wenn aus dem explizit modellierten (und bekannten) Wissen zusätzlich implizites (und möglicherweise neues) Wissen abgeleitet werden kann. Zu diesem Zweck kommen oftmals

sogenannte „machine reasoner“<sup>11</sup> zum Einsatz, also Programme, die auf Basis der dem Modell zugrundeliegenden Strukturen (vor allem der Grundannahmen und Einschränkungen) automatisierte logische Schlussfolgerungen ermöglichen. Bei der Überprüfung der Konsistenz von terminologischem und assertivem Wissen spielt dies u. a. eine wichtige Rolle.

### *Herausforderungen bei der Modellierung von Wissen*

Jede Modellierung repräsentiert nicht einfach nur (im Sinne Platons) Wissen in formalisierter Weise, sie transformiert, verändert es zugleich. Durch die Einschreibung in einen neuen (formalisierten) Kontext wird Wissen möglich, das vorher nicht verfügbar, nicht artikulierbar, nicht denkbar war.<sup>12</sup> Gleichzeitig sind die verwendeten terminologischen Begrifflichkeiten und deren Verknüpfungen sowie die Aussagen über konkrete Individuen stets subjektiven Zuweisungsakten unterworfen, wie breit der Konsens, auf dem sie beruhen, auch sein mag. Es gibt deswegen nicht den einen „richtigen“ Weg, Wissensstrukturen zu modellieren. Der Untersuchungsgegenstand, die darauf anzuwendenden Fragestellungen sowie die Perspektive, die der Untersuchende diesen gegenüber einnimmt, sind hier zu berücksichtigende Faktoren. Laut einer Untersuchung von Randall Davis, Howard Shrobe und Peter Szolovits sind jegliche Wissensrepräsentationen, und somit auch Ontologien, nur ein reduziertes, vereinfachtes und unvollkommenes Modell des betrachteten Weltausschnitts, ein „Surrogat“ der Realität. Sie sind stets von einer bestimmten, mehr oder weniger unvollkommenen Sicht- und Herangehensweise geprägt und können nicht allumfassend oder abschließend sein.<sup>13</sup> Mit dem Bewusstsein dieser unvermeidlichen Reduktion und unter Berücksichtigung des personellen, zeitlichen und finanziellen Aufwands, der für die Wissensmodellierung beträchtlich und nicht zu unterschätzen ist, kann das Ziel einer Modellierung daher auch immer nur eine hinreichend genaue, zwar kritisch reflektierte, aber dennoch den praktischen Aufwand vertretbare Annäherung an den betrachteten Ausschnitt der Realität sein, nach dem Motto: so kritisch wie möglich, aber auch so praktisch wie nötig.

„Realität“ ist in diesem Zusammenhang natürlich ein nicht unproblematischer Begriff: Zum einen konnten auf physikalischer Ebene Forscher der Australian National University 2015 nachweisen, dass eine Aussage über das Verhalten nicht nur von Photonen (Licht), sondern auch Atomen (Materie) erst nach ihrer Beobachtung, ihrer Messung möglich ist.<sup>14</sup>

11 Vgl. Uli Sattler / Robert Stevens / Phillip Lord, „How Does a Reasoner Work?“, in: *Ontogenesis* (12. August 2014). Online unter <<http://ontogenesis.knowledgeblog.org/1486>>.

12 Vgl. in diesem Zusammenhang Markus Bandur, „Musikalisches Wissen und seine Geschichte als lexikographische Herausforderung. Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie“, in: *Fontes Artis Musicae* 63/3 (2016), S. 179–191. Online unter <<https://muse.jhu.edu/article/625699>>: „[...] dass die begriffslose Materie der Musik sich geschichtlich nicht primär durch eine in den Sachen liegende Identität konstituiert [...], sondern durch eine vom vokabularen Kern herrührende Benennung [...] geprägt und anschließend durch Prozesse der Um- und Neudefinition innerhalb der Fachsprache erst gebildet wird“ (S. 180).

13 Vgl. Randall Davis / Howard Shrobe / Peter Szolovits, „What is a Knowledge Representation?“, in: *AI Magazine* 14/1 (1993), S. 17–33, hier S. 18f. Online unter <<http://groups.csail.mit.edu/medg/ftp/psz/k-rep.html>>. Vgl. auch Herbert Stachowiak, *Allgemeine Modelltheorie*, Köln 1973.

14 In dem Versuch wurde eines der ab 1978 von John Wheeler formulierten Gedankenexperimente („delayed-choice experiment“) erstmals mit stabilen Teilchen (Helium) erfolgreich umgesetzt. Vgl. A. G. Manning / R. I. Khakimov / R. G. Dall / A. G. Truscott, „Wheeler’s Delayed-Choice Gedanken Experiment With a Single Atom“, in: *Nature Physics* 11 (2015), S. 539–542. Online unter <<https://doi.org/10.1038/nphys3343>>.

Realität existiert (zumindest auf Quantenebene) nicht, solange sie nicht beobachtet wird; sie liegt also nicht mehr nur sprichwörtlich, sondern auch experimentell belegt, im Auge des Betrachters. Zum anderen verschwimmen in diesem Punkt interessanterweise die Begrifflichkeiten informationstechnischer Ontologien (im Plural) mit dem traditionellen Verständnis klassisch-philosophischer Ontologie (im Singular), die sich ja als Teilgebiet der Metaphysik gerade mit sprachlich vermittelten Strukturen des Wirklichen und Nicht-Wirklichen auseinandersetzt. Es sind hier, wie auch bei der Wissensmodellierung, Begriffe, die die Kommunikation über einen Weltausschnitt ermöglichen und dadurch eine Realität vermitteln.

Die Modellierung für ein digitales Medium zwingt uns, über die Bedeutung von vermeintlich ganz allgemeinverständlichen Begriffen und Konzepten neu nachzudenken bzw. deren bislang implizite Bedeutungsschichten explizit zu formulieren. Gerade dieses Explizit-Machen, das Explizit-Sein von Begriffen und Konzepten spielt eine entscheidende, nicht deutlich genug zu betonende Rolle. Als menschliche Akteure besitzen wir eine „hermeneutische Kompetenz“ (wie es der Berliner Philosoph Wilhelm Schmid ausgedrückt hat), also die „Fähigkeit, immer mehr in den Dingen zu vermuten, als wir momentan sehen“<sup>15</sup>. Einem Rechner, einer maschinellen Verarbeitung müssen all diese Bedeutungskontexte erst zugänglich gemacht werden (Verkürzungen wie „Es weiß ja jeder, was gemeint ist“, Metaphern oder Ironie versteht ein Rechner nur schwer bis gar nicht.) Auch hierbei ist mitunter keine Vollständigkeit zu erreichen. Im Zweifelsfall muss das Modell nur soweit explizit sein, um in dem von ihm betrachteten Ausschnitt, in seiner Fragestellung eineindeutig zu sein. Allerdings besteht dabei die Gefahr, dass durch die Modellierung und Deutlichmachung einer bestimmten Bedeutungsebene die gerade im geisteswissenschaftlichen Kontext oft bewusst verwendeten begrifflichen Ambivalenzen oder Mehrdeutigkeiten auf einer anderen Ebene untergehen. Es droht also ein Verlust der Unschärfe eines Begriffs, seiner „Ambiguitätsdimensionen“<sup>16</sup>, die doch erst seine multiperspektivische Anwendung ermöglichen. „Container“-Begriffe wie das „musikalische Werk“, zunächst gerühmt, dann gescholten und später für tot erklärt, bündeln ja mithin abweichende Auffassungen der dahinterliegenden komplexen Konstrukte, erlauben aber gerade dadurch eine komplexitätsreduzierende, aufwandsökonomische Verständigung. Neben der stets reduzierenden Modellierung eines Begriffs besteht also eine weitere Herausforderung in der expliziten Abbildung der Mannigfaltigkeit seiner Bedeutungen: Komplexität und Vielschichtigkeit bei gleichzeitiger Explizität. Dieses Explizit-Machen hat drastische Auswirkungen auf das begriffliche Wissen selbst; es verändert sich unmittelbar, wird transformiert. Überspitzt gesagt, führt die Verwendung des Computers zwangsläufig zu einem anderen Werkbegriff.

Besonders deutlich zeigt sich hier die Wichtigkeit von ausführlichen Dokumentationen, die nachprüfbar machen, wer einen Begriff in welchem Zusammenhang wann und wie benutzt hat, und welche Bedeutung dem Begriff zu diesem Zeitpunkt zugeschrieben wurde. Die Modellierung eines Konzepts muss dessen explizite Anschlussfähigkeit ermöglichen. Weitere Problemfelder in diesem Bereich, gerade im geisteswissenschaftlichen Zusammenhang, betreffen die Modellierung von Argumentationssträngen und von echten Verneinun-

15 Heimo Schwilk, „Ich plädiere für das Glück der Fülle“. Der Berliner Philosoph Wilhelm Schmid über die Kunst des Lebens“, in: *Welt am Sonntag* (13.11.2005). Online unter <<https://www.welt.de/printwams/article134958/Ich-plaedierte-fuer-das-Glueck-der-Fuelle.html>>.

16 Vgl. Matthias Bauer / Joachim Knape / Peter Koch / Susanne Winkler: „Dimensionen der Ambiguität“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40 (2010), S. 7–75. Online unter <<http://hdl.handle.net/10900/53217>>.

gen oder Nicht-Existenzen (wie z. B. bei verschollenen Quellen oder Manuskripten)<sup>17</sup> sowie die Heterogenität von Daten.<sup>18</sup>

Die im vorangegangenen Abschnitt diskutierten Aspekte (und es lassen sich noch einige weitere finden) bieten mögliche Ansatzpunkte für einen kritisch reflektierten Zugang zu Fragen der Modellierung von Wissensstrukturen, die meiner Kenntnis nach bislang noch wenig tatsächlich im Detail untersucht worden sind.

### *Technisches, Allzutechnisches?*

Das für die Standardisierung der im World Wide Web verwendeten Technologien verantwortliche W3-Consortium empfiehlt im Zusammenhang mit Ontologien RDF, RDFS und OWL als Beschreibungs- und SPARQL als Abfragesprache.<sup>19</sup> Grundlegend ist hierbei die Verwendung global eindeutiger (Web-)Adressen, sogenannter IRIs (Internationalized Resource Identifier), die zur Bezeichnung sämtlicher Entitäten, seien es Klassen, Attribute, Relationen oder Instanzen, herangezogen werden. Als „digitaler Fingerabdruck“ einer im Web repräsentierten Entität, oder auch: Ressource, dienen IRIs der distinkten Identifizierung und Unterscheidung jeglicher Ressourcen.

Die elementare Syntax für die Beschreibung von Ressourcen wird durch das Resource Description Framework (RDF) definiert. Jedes Statement muss in Form eines dreiteiligen Aussagesatzes (Tripel; engl.: triple) formuliert sein: <subject> <predicate> <object>, wobei zu einem Subjekt beliebig viele Aussagen getroffen werden können und Subjekte in weiteren Aussagen auch als Objekt fungieren können. Durch eine derartige Aneinanderreihung und Verkettung von Tripeln lassen sich aus dieser Minimalsyntax, die im Grunde nicht über das Formulierungsvermögen eines Kleinkindes hinausgeht, durchaus komplexe Wissenszusammenhänge formulieren. Tripel werden häufig als gerichtete Graphen dargestellt, können aber genauso textuell in verschiedenen Serialisierungen (wie RDF/XML, Turtle, JSON-LD) umgesetzt werden (vgl. Abb. 2). Die Menge aller Tripel wird auch als RDF Graph bezeichnet.

Begriffliche Basiskonzepte und -eigenschaften werden durch die Erweiterung RDF Schema (RDFS) bereitgestellt, wodurch ganz grundlegende Aussagen über das zu modellierende Vokabular möglich sind: Konzepte können als Klassen und Unterklassen, Eigenschaften als Properties und Subproperties ausgewiesen und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Lightweight ontologies wie Taxonomien lassen sich auf dieser Ebene bereits modellieren.

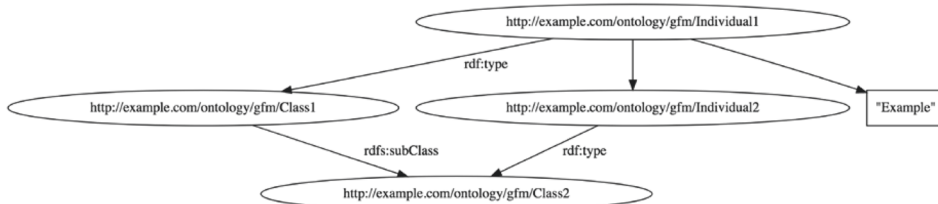
Sollen komplexe sprachliche Konstrukte oder logische Operationen unterschiedlichen Grades in der Modellierung eine Rolle spielen, reichen RDF und RDFS allein nicht aus. Erst die Web Ontology Language (OWL) ermöglicht die Konzeption semantisch höhergradiger Modelle, die, je nach „Dialekt“ (Lite, Description Logic DL, Full), z. B. mengenlo-

17 Vgl. Stefan Münnich, „Quellenverluste als methodologischer Unsicherheitsbereich für Editorik und Datenmodellierung am Beispiel von Anton Webersn George-Liedern op. 3 & 4“, Referat auf der Tagung Graphentechnologien 2018 („Modellierung des Zweifels“), 19.–20. Januar 2018, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz (Veröffentlichung in Vorbereitung.)

18 Grundlegend dazu siehe Holger Wache, *Semantische Mediation für heterogene Informationsquellen*, Berlin 2003.

19 Vgl. hierzu die Standardwerke Dean Allemang / James Hendler, *Semantic Web for the Working Ontologist. Effective Modelling in RDFS and OWL*, Amsterdam u. a. 2011 und Bob DuCharme, *Learning SPARQL: Querying and Updating with SPARQL 1.1*, Beijing u. a. 2013. Beschreibungen, Dokumentation und Spezifikationen online zugänglich jeweils unter <

## a) Graph:



## b) Turtle:

```

@prefix ex: <http://example.com/ontology/gfm/> .
@prefix rdf: <http://www.w3.org/1999/02/22-rdf-syntax-ns#> .
@prefix rdfs: <http://www.w3.org/2000/01/rdf-schema#> .

ex:Individual1 rdf:type ex:Class1 .
ex:Individual2 rdf:type ex:Class2 .
ex:Individual1 ex:property1 ex:Individual2 .
ex:Individual1 ex:property2 "Example"@en .
ex:Class1 rdfs:subClass ex:Class2 .

```

## c) JSON-LD:

```

{
  "@graph": [
    {
      "@id": "http://example.com/ontology/gfm/Class1",
      "http://www.w3.org/2000/01/rdf-schema#subClass": {
        "@id": "http://example.com/ontology/gfm/Class2"
      }
    },
    {
      "@id": "http://example.com/ontology/gfm/Individual1",
      "@type": "http://example.com/ontology/gfm/Class1",
      "http://example.com/ontology/gfm/property1": {
        "@id": "http://example.com/ontology/gfm/Individual2"
      },
      "http://example.com/ontology/gfm/property2": {
        "@language": "en",
        "@value": "Example"
      }
    },
    {
      "@id": "http://example.com/ontology/gfm/Individual2",
      "@type": "http://example.com/ontology/gfm/Class2"
    }
  ]
}

```

Abbildung 2: Verschiedene Serialisierungen eines (fiktiven) RDF-Graphen mit zwei verknüpften Individuen als a) gerichteter Graph, b) in Turtle, und c) in JSON-LD

gische Verknüpfungen von Klassen (UND/ODER-Beziehungen) oder mögliche Kardinalitäts- und Werteschränkungen (restrictions) explizit machen können.

Spezialisierte Graphdatenbanken, sogenannte Triplestores, können Tripel speichern, verwalten und verarbeiten.<sup>20</sup> Sie können mit Hilfe der standardisierten Anfragesprache SPARQL (SPARQL Protocol and RDF Query Language) abgefragt und manipuliert werden. Vergleichbar der Datenbanksprache SQL für relationale Datenbanken, ist SPARQL jedoch auf die Verarbeitung von in RDF beschriebenen und strukturierten Daten spezialisiert. Im Unterschied zu SQL können zudem nicht nur lokale, sondern durch das in der SPARQL-Spezifikation enthaltene Übertragungsprotokoll auch externe Datensätze abgefragt werden. Mit sogenannten SPARQL-Endpoints können Institutionen und Projekte Zugriffspunkte auf ihre RDF-Datensätze zur Verfügung stellen.<sup>21</sup>

Im Folgenden soll ein Blick auf Anwendungsmöglichkeiten der hier beschriebenen Technologien für eine „semantische“ digitale Musikwissenschaft geworfen werden. Wo werden diese möglicherweise schon eingesetzt, welche Modelle / Pattern erscheinen aussichtsreich und welches Potential bietet sich hier?

### *Modelle für die Geisteswissenschaften*

Neben generischen Top-Level Ontologies wie FOAF (Friend-of-a-Friend), SKOS (Simple Knowledge Organization System) oder den Ontologien der DCMI (Dublin Core Metadata Initiative), die aufgrund der Allgemeinheit ihrer Konzepte extrem verbreitet sind, existieren verschiedene Modelle, die gerade im Zusammenhang mit geisteswissenschaftlichen Fragestellungen häufig zum Einsatz kommen:

Das CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC CRM)<sup>22</sup> hat im Bereich des kulturellen Erbes sicherlich den größten Bekanntheits- und Verbreitungsgrad. Als ISO-Norm standardisiert (ISO 21127:2006 bzw. 21127:2014), wird es von einer breiten und wachsenden Community, anfänglich vor allem der Gedächtnisinstitutionen wie Museen und Archiven, getragen und weiterentwickelt.<sup>23</sup>

20 Mittlerweile konnten Datensätze mit über 1 Billion ( $10^{12}$ ) Tripeln, was knapp 130 Aussagen zu jeder lebenden Person entspräche, geladen und abgefragt werden. Vgl. <<https://www.w3.org/wiki/index.php?title=LargeTripleStores&oldid=97382>>.

21 In der Übersicht des W3-Consortiums über existierende SPARQL-Endpoints finden sich auch einige musikbezogene Datenbestände („BBC Programmes and Music“, „Jamendo“, „MusicBrainz“ und „DB-Tune“). Vgl. <<https://www.w3.org/wiki/SparqlEndpoints>>. Bis auf „BBC Programmes and Music“ waren diese bereits in der allerersten LOD Cloud-Darstellung aus dem Jahr 2007 (<<http://lod-cloud.net/versions/2007-05-01/lod-cloud.png>>) vertreten.

22 Dokumentation der aktuellen Spezifikation für CIDOC CRM (Version 6.2.3 vom 17. Mai 2018) online unter <<http://www.cidoc-crm.org/Version/version-6.2.3-0>>.

23 U. a. setzt das British Museum vollständig auf CIDOC CRM, um Daten zu seinen Sammlungsobjekten über einen „Semantic Endpoint“ zur Verfügung zu stellen; vgl. Dominic Oldman, „The British Museum, CIDOC CRM and the Shaping of Knowledge“, Blog-Eintrag 4. September 2012, <<http://www.oldman.me.uk/blog/the-british-museum-cidoc-crm-and-the-shaping-of-knowledge/>>. Mit ResearchSpace (<<http://researchspace.org>>), einer kollaborativen Semantic Web-Umgebung, wird zudem eine Plattform aufgebaut, die den Austausch von „knowledge based projects and applications“ vereinfachen soll. Als Anwendungsbeispiel vgl. zuletzt Florian Kräutli / Matteo Valleriani, „CorpusTracer: A CIDOC Database for Tracing Knowledge Networks“, in: *Digital Scholarship in the Humanities* 33/2 (2018), S. 336–346.

Mit FRBRoo<sup>24</sup>, einer objektorientierten Anpassung des bibliographischen Modells Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR) der International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), konnte zudem eine mit dem CIDOC CRM kompatible Erweiterung vorgelegt werden, die den konzeptuellen Austausch zwischen Museum und Bibliothek vereinfacht und vereinheitlicht. Besonders interessant auch für die Musikwissenschaft ist hier die Überführung der sogenannten Group 1 Entities aus FRBR (<work>, <expression>, <manifestation>, <item>) in ein doppelt dreistufiges Pattern (vgl. Abb. 3): Eines abstrakten Werkkonzepts (F14 Individual Work) individuelle Realisierung (F22 Self-contained Expression) wird durch einen Schaffensprozess (F28 Expression Creation) hervorgebracht (konzeptuelle Ebene). Zugleich entsteht dabei ein manifester Zeichenträger (F4 Manifestation Singleton), der den Inhalt der F22 Self-contained Expression aufnimmt (physische Ebene). Diese Aufspaltung des „Werk“-Begriffs ermöglicht sehr komplex modellierte und differenzierte Aussagen sowohl über den Entstehungs- als auch den Produktionsprozess z. B. einer Komposition.

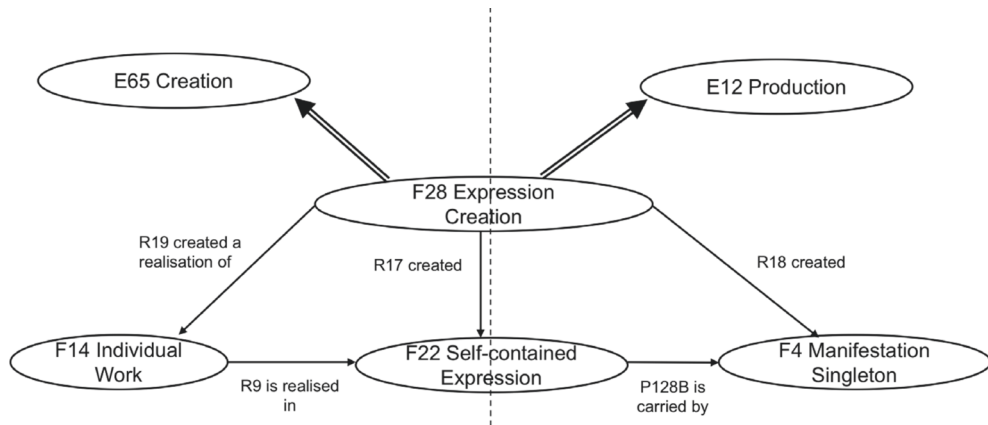


Abbildung 3: Doppelt dreistufiges „Werk“-Pattern in *FRBRoo*; links: Konzeptuelle Ebene, rechts: Physische Ebene (nach: Spezifikation *FRBRoo* [Anm. 24], S. 21)

Einen entscheidenden Ansatz zur Integration heterogener Datenquellen bietet das Europeana Data Model for Cultural Heritage (EDM).<sup>25</sup> Mit dem dort implementierten <Aggregation>-Konzept können aus verschiedenen Projekten stammende Webressourcen oder Daten zu ein und demselben Objekt auf den Datenprovider einzeln rückführbar gebündelt werden (vgl. Abb. 4). Einer der ersten vollständig mit dem EDM modellierten Datensätze entstammte dem MIMO-Projekt (Musical Instrument Museums Online), dessen über 40.000 Objekte in der Europeana „aggregiert“ wurden.<sup>26</sup> Mittlerweile lassen sich in der Europeana knapp 133 Millionen Webressourcen und ca. 55 Millionen Aggregationen und beschriebene Kulturerbe-Objekte nachweisen.

24 Dokumentation der aktuellen Spezifikation für FRBRoo (Version 2.4 vom November 2015) online unter <[https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/FRBRoo/frbroo\\_v\\_2.4.pdf](https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/FRBRoo/frbroo_v_2.4.pdf)>.

25 Dokumentation online unter <https://pro.europeana.eu/page/edm-documentation>. SPARQL-Endpoint der Europeana unter <<http://sparql.europeana.eu/>>.

26 Vgl. Valentine Charles, „MIMO and EDM“. Blog-Eintrag 18. November 2014, <<https://pro.europeana.eu/page/mimo-edm>>.

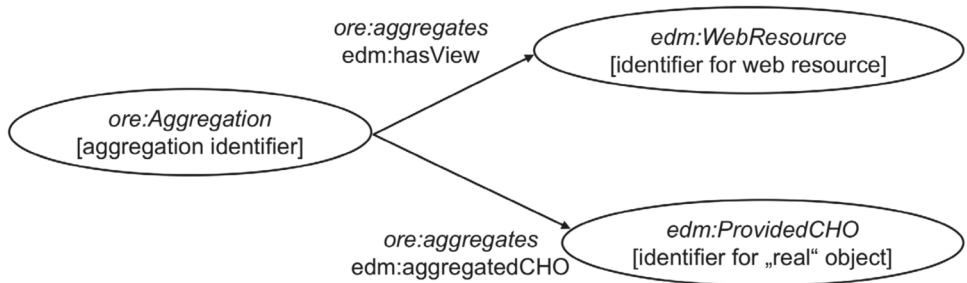


Abbildung 4: Visualisierung der drei Hauptklassen des Europeana Data Model for Cultural Heritage (EDM; CHO = Cultural Heritage Object) unter Einbindung des <Aggregation>-Konzepts aus dem ORE-Vokabular der Open Archives Initiative, <<http://www.openarchives.org/ore/1.0/toc>> (nach: Europeana Data Model Primer, 14.7.2013, S. 10. Online unter <[https://pro.europeana.eu/files/Europeana\\_Professional/Share\\_your\\_data/Technical\\_requirements/EDM\\_Documentation/EDM\\_Primer\\_130714.pdf](https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Share_your_data/Technical_requirements/EDM_Documentation/EDM_Primer_130714.pdf)>).

Speziell auf musikalische Phänomene bezogen sind die ab 2007 am Centre for Digital Music der Queen Mary University of London entwickelte Music Ontology<sup>27</sup> sowie die auf ihr aufbauende, seit 2017 an der Universität Münster konzipierte MusicOWL – Music Score Ontology.<sup>28</sup> Beide beruhen auf OWL, der Web Ontology Language, betrachten jedoch unterschiedliche, einander ergänzende Bereiche: Der Music Ontology geht es vor allem um Aussagen zu Musikproduktionsprozessen (vgl. Abb. 5). Ihre Ableger und ergänzenden Modelle (timeline, event, keys, tonality, symbolic notation, chord, temperament, audiofeatures) erlauben die Modellierung und Repräsentation auch detaillierter musikalischer Informationen. Vor allem im Bereich von Musikempfehlungssystemen findet die Music Ontology breite Anwendung.

27 Spezifikation unter <<http://motools.sourceforge.net/doc/musicontology.html>>. Vgl. auch Yves Raimond / Samer Abdallah / Mark Sandler / Frederick Giasson, „The Music Ontology“, in: *Proceedings of the 8th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR 2007)*, Wien 2007, S. 417–422. Online unter <[http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007\\_p417\\_raimond.pdf](http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007_p417_raimond.pdf)>. Auch wenn sie derzeit als Standardontologie für musikalische Sachverhalte gelten muss, ist die Entwicklung der Music Ontology seit 2014 eingestellt.

28 Spezifikation unter <<http://linkeddata.uni-muenster.de/ontology/musicscore#>>. Vgl. Jim Jones / Kleber Tertuliano / Diego de Siqueira Braga / Tomi Kauppinen, „MusicOWL. The Music Score Ontology“, in: *Proceedings of the International Conference on Web Intelligence (WI '17)*, Leipzig 2017, S. 1222–1229. Online unter <<https://doi.org/10.1145/3106426.3110325>>. Barbara Wiermann danke ich für den freundlichen Hinweis auf das Projekt.



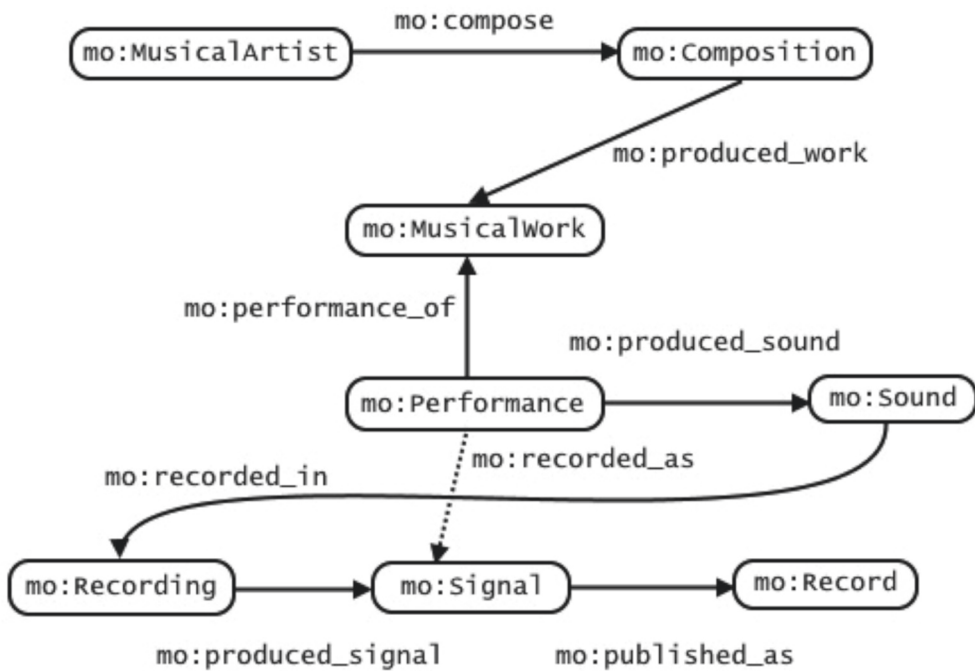


Abbildung 5: Ausschnitt (Musikproduktionsprozess) aus der Music Ontology (nach: Mark Sandler/Yves Raimond/Christopher Sutton, „Interlinking Music-Related Data on the Web“, in: *IEEE MultiMedia* 16/2 (2009), S. 54. Online unter <<https://doi.org/10.1109/MMUL.2009.29>>)

Die MusicOWL – Music Score Ontology dagegen setzt erst ab der Partiturebene an und beschreibt Elemente des Notensatzes, darunter Dynamik, Artikulation, Schlüsselung sowie System-, Stimmen- und Taktangaben, wobei sie die Music Ontology und ihre genannten Ergänzungsmodelle geschickt nachnutzt und erweitert. Bemerkenswerterweise können hierbei z. B. einzelne Noten oder Akkorde überlappungsfrei zugleich einem Takt und einer Stimme zugeordnet werden (vgl. Abb. 6).<sup>29</sup>

29 Die entweder vertikale (Takt) oder horizontale (Stimme / System) Auffassung musikalischer Notation (zumindest im Bereich der Common Western Notation) stellt in Bezug auf ihre Codierung eine Herausforderung dar, die durch die sich überlappenden Hierarchien in Baumstrukturen wie XML kaum aufgelöst werden kann. MusicXML forciert die alternative Verwendung einer von zwei Dokument-Strukturen (entweder <score-partwise> oder <score-timewise>), zwischen denen ein Konvertierungs-Stylesheet vermitteln kann. Das Schema der Music Encoding Initiative (MEI) erlaubt die parallele Verwendung von <score> (taktbezogen) und <parts> (stimmenbezogen), deren codierte Inhalte durch entsprechende Verweismöglichkeiten aufeinander bezogen werden können und so zumindest nicht gedoppelt werden müssen. Vgl. Johannes Kepler, *Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben* (= Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 5), Norderstedt 2011, S. 370f.

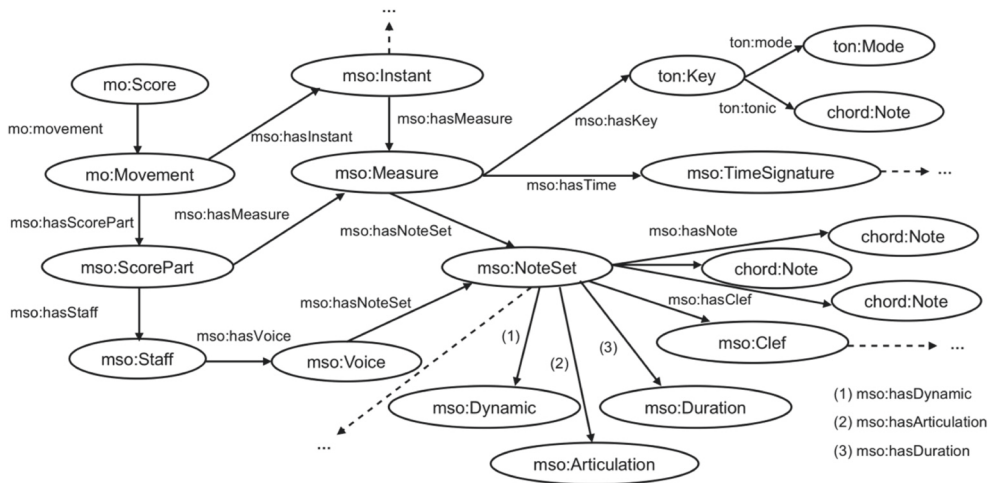


Abbildung 6: Ausschnitt aus der MusicOWL Ontologie (mso) unter Einbindung von Music Ontology (mo), Chord Ontology (chord) und Tonality Ontology (ton) (nach: Jones/Tertuliano / de Siqueira Braga / Kauppinen, „MusicOWL. The Music Score Ontology“ [Anm. 28], S. 1224)

Es bleibt abzuwarten, welche Strahlkraft die Music Score Ontology erreichen kann, was sicher auch von der Frage abhängt, inwieweit sie bestehende Standards integrieren oder an diese anknüpfen kann. Momentan existiert nur eine Möglichkeit der Übertragung von MusicXML zu RDF, ein entsprechendes Modul zur Übertragung von im Format der MEI codierten Daten wäre im akademischen und philologischen Kontext begrüßenswert.<sup>30</sup>

Es ließen sich viele weitere Modelle aufführen, die im Zusammenhang geistes- und musikwissenschaftlicher Fragestellungen eine Rolle spielen können, wie z. B. die Provenance Ontology (PROV-O) oder Time Ontology. Allerdings ist die Menge bereits verfügbarer Ontologien kaum mehr überschaubar und zudem hängt es stark von der eigenen Perspektive und Fragestellung ab, welche Konzepte Eingang in eine Modellierung finden sollen. Übersichtsseiten wie Linked Open Vocabularies (<<http://lov.okfn.org/dataset/lov/>>) oder Open Metadata Registry (<<http://metadataregistry.org/>>) werden zum Auffinden existierender Modelle daher immer wichtiger. Eine entsprechende Suche ist sinnvoll, da der Rückgriff auf bereits bestehende Ontologien stets Vorrang gegenüber einer Eigenmodellierung haben sollte (diese ist natürlich im Fall nicht vorhandener oder in Bezug auf die eigene Fragestellung nicht adäquat anwendbarer Konzepte immer möglich). Durch das fundamentale Paradigma des World Wide Webs („Anybody can say Anything about Any topic“) ist Konsensbildung ein unentbehrlicher Mechanismus zur Einordnung der vorhandenen Daten und Informationen. Die An- und Wiederverwendung existierender Modelle trägt zu dieser Konsensbildung bei.

30 Vgl. MusicXML to RDF Converter im Beta-Stadium, <<https://github.com/jimjonesbr/musicowl>>. Der von Torsten Schrade und der Digitalen Akademie Mainz entwickelte Webservice XTriples (<<https://github.com/spatialhumanities/xtriples>>), der die Generierung von RDF-Statements aus beliebigen XML-Dateien erlaubt und somit eine Brücke zwischen X-Technologien und semantischen Technologien schlägt, ließe sich hier für eine weitergehende Anwendung auf MusicXML oder MEI-Format sinnvoll nachnutzen.

*Ontologien in der musikwissenschaftlichen Praxis*

Die Einführung und Anwendung neuer Technologien bedarf immer eines gewissen Mutes und Freiraums für Experimente, Fehlversuche und erfolgreiches Scheitern.<sup>31</sup> Umso erfreulicher ist es, dass einige musikwissenschaftliche Projekte jenen Mut aufbringen können, den mitunter hohen Modellierungsaufwand nicht scheuen und durchaus als Vorreiter einer „semantischen“ digitalen Musikwissenschaft gelten können:

DOREMUS (Doing Reusable Musical Data), eine sehr ambitionierte Kooperation von Radio France, französischer Nationalbibliothek BnF und der Philharmonie de Paris, hat die Beschreibung der Musikataloge in den betreffenden Institutionen zum Ziel.<sup>32</sup> Sehr eindrücklich ist das entwickelte Modell durch seine Verbindung und Nachnutzung von Music Ontology, CIDOC CRM, FRBRoo und Europeana Data Model (siehe oben). Dabei kommt auch das bereits angesprochene komplexe, doppelt dreistufige „Werk“-Pattern zum Tragen, jeweils zusätzlich verknüpft mit einem F15 Complex Work-Objekt (vgl. Abb. 7).

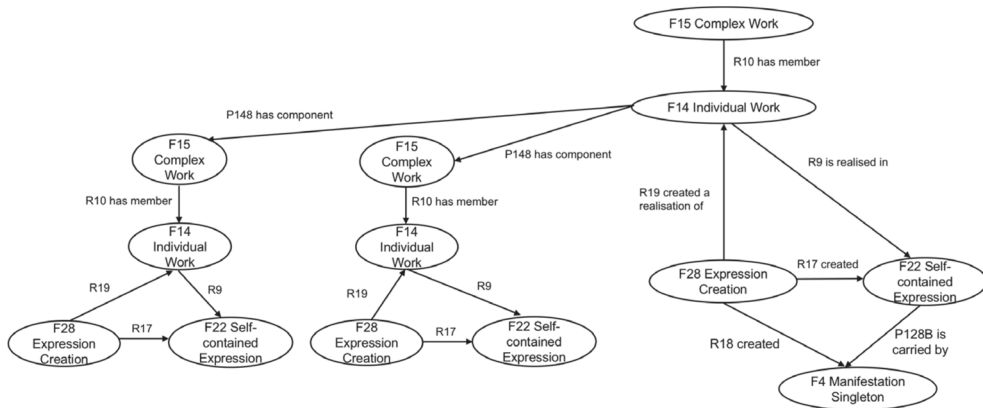


Abbildung 7: Modellierungskonzept von DOREMUS mit verschachtelten dreistufigen „Werk“-Patterns aus FRBRoo (nach: <<http://www.doremus.org/wp-content/uploads/2015/11/Capture-d%E2%80%99%C3%A9cran-2015-11-23-%C3%A0-23.25.03.png>>)

Derartige „Werkkomplexe“ ließen sich mit dem französischen Philosophen Gilles Deleuze als reine „Virtualitäten“ bezeichnen: Diese bündeln in einem abstrakten (oder bei Deleuze: virtuellen) Container sämtliche zu einer Komposition gehörenden, erst in ihren realisierten Manifestationen (bei Deleuze: Aktualisierungen) erkennbaren Entitäten, z. B. die Einzeltlieder einer Liedersammlung, deren verschiedene Fassungen sowie Aufführungen und Aufnahmen (die sich alle im Detail drastisch unterscheiden können, dennoch als Teil dieses „virtuellen“ Werkkomplexes identifiziert und kommuniziert werden können).<sup>33</sup> Es zeigt sich,

31 Im Semantic-Web-Kontext bildet auch die Offenheit bzw. Offenlegung von (Forschungs-)Daten eine mögliche Hemmschwelle, vgl. Jens Mittelbach, „Modernes Datenmanagement: Linked Open Data und die offene Bibliothek“, in: *o-bib – das offene Bibliotheksjournal* 2/2 (2015), S. 61–73, hier S. 68. Online unter <<https://doi.org/10.5282/o-bib/2015H2S61-73>>.

32 Projektwebsite unter <<http://www.doremus.org>>. Daten, Modell und Dokumentation online unter <<http://data.doremus.org/>>.

33 Vgl. dazu Thomas Ahrend, „Werk und virtueller Text – Spuren von Performativität in den Kompositionen Anton Weberns“, Referat auf der 17. Internationalen Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition: „Aufführung und Edition“, 14.–17. Februar 2018, Goethe-Universität Frankfurt

dass hier ein sehr komplexes und (selbst im Zusammenhang postmoderner philosophischer Konzepte) tragfähiges Wissensmodell erstellt wurde, das selbst wiederum ein breites Anwendungsspektrum bietet (so prüft die Anton Webern Gesamtausgabe momentan, inwieweit das DOREMUS-Modell zur Beschreibung musikalischer Editionen angepasst werden kann).

Mit MELD (Music Encoding and Linked Data) hat das britische Transforming Musicology-Projekt ein semantisches Framework aufgebaut, das die Live-Annotation von digitalen Notentexten (im Format der MEI) durch semantische Technologien erprobt.<sup>34</sup> Auch hier werden etliche existierende Modelle nachgenutzt, u. a. Music Ontology, FRBR, SKOS, PROV-O (Provenance), Web Annotation Ontology. Ziel ist die Anreicherung von MEI-Daten mit semantischen Web-Annotationen, die eine dynamische Echtzeit-Kommunikation, vermittelt durch den Notentext wohlgeordnet, zwischen den Teilnehmenden einer Aufführungssituation (Orchester- oder Bandmitglieder) gewährleisten sollen.<sup>35</sup>

Das in der Freizeit der beteiligten australischen Forscher realisierte Projekt JazzCats (Jazz Collection of Aggregated Triples) zieht Informationen zu Aufführungen, Aufnahmen und Personen aus drei verschiedenen jazzbezogenen Datensätzen (Body & Soul, WJazzD und LinkedJazz) zusammen und verknüpft diese durch Konzepte der Music Ontology.<sup>36</sup>

Im Fokus von IncipitSearch, einer Web-Anwendung, die im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe von der Digitalen Akademie Mainz entwickelt wird, steht die semantische Suche nach musikalischen Anfängen.<sup>37</sup> Dafür wird die in schema.org (einem suchmaschinenoptimierten Vokabular für strukturierte Daten) vorhandene Klasse MusicComposition um eine Unterklasse MusicIncipit erweitert, die Angaben zu Schlüssel, Taktart und -vorzeichnung sowie das eigentliche Incipit im Plaine & Easy-Format aufnehmen kann (weitere Formate wie MEI oder abc-Notation sind geplant). Momentan lassen sich über das Webportal Datensätze aus RISM, der italienischen Nationalbibliothek (SBN) sowie dem Werkverzeichnis der Gluck-Gesamtausgabe abfragen.

---

am Main. Zu Virtualität und Aktualität bei Deleuze siehe Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992 (frz. Original: Paris 1968), S. 264–279.

34 Projekt-Repository unter <<https://github.com/oerc-music/meld>>. Vgl. auch David M. Weigl / Kevin R. Page, „A Framework for Distributed Semantic Annotation of Musical Score: ‚Take It to the Bridge!‘“, in: *Proceedings of the 18th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR 2017*, hrsg. von Xiao Hu, Sally Jo Cunningham, Doug Turnbull und Zhiyao Duan, 2017, S. 221–228. Online unter <[https://ismir2017.smcnus.org/wp-content/uploads/2017/10/190\\_Paper.pdf](https://ismir2017.smcnus.org/wp-content/uploads/2017/10/190_Paper.pdf)>.

35 Vgl. auch die Umsetzung von „Climb!“, einer „game-like performance for disklavier and electronics“ der finnischen Komponistin Maria Kallionpää, im Rahmen des MELD-Projekts, in Maria Kallionpää / Chris Greenhalgh / Adrian Hazzard / David M. Weigl / Kevin R. Page / Steve Benford, „Composing and Realising a Game-like Performance for Disklavier and Electronics“, in: *New Interfaces for Musical Expression (NIME'17)*, *Proceedings*, hrsg. von Cumhur Erkut, Kopenhagen 2017, S. 464–469. Online unter <<http://eprints.nottingham.ac.uk/id/eprint/44529>>.

36 Daniel Bangert / Terhi Nurmikko-Fuller / Alfie Abdul-Rahman, *JazzCats Project* (2016). Online (inkl. SPARQL-Endpoint) unter <<http://jazzcats.oerc.ox.ac.uk/>>.

37 Projektwebsite unter <<https://incipitsearch.adwmainz.net/>>. Vgl. auch Anna Neovesky / Frederic von Vlahovits, „IncipitSearch – Interlinking Musicological Repositories“, Referat auf der DH2018, 26.–29. Juni 2018, Mexico City (ausgezeichnet mit dem Paul Fortier Prize des Dachverbands ADHO [Alliance of Digital Humanities Organizations] für das beste „Young Scholar Paper“ auf der DH2018). Abstract online unter <<https://dh2018.adho.org/en/incipitsearch-interlinking-musicological-repositories/>>.

Als Proof-of-Concept haben die Autoren der Music Score Ontology einen Datensatz-Prototyp (Linked Music Score Dataset) mit aktuell 42 kompletten Partituren erstellt, die knapp über 200.000 Noten-Objekte enthalten (insgesamt etwas mehr als 3 Millionen Triples). Diese lassen sich über eine (an RISM oder auch IncipitSearch angelehnte) Portalsuche oder über einen frei zugänglichen Triplestore abfragen.<sup>38</sup>

Hingewiesen sei zudem auf die Linked-Data-Services der Deutschen Nationalbibliothek (DNB)<sup>39</sup> und des Répertoire International des Sources Musicales (RISM)<sup>40</sup> sowie das am Max-Planck-Institut für Empirische Ästhetik durchgeführte Projekt „Fachgeschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft von ca. 1810 bis ca. 1990“, das innerfachliche Beziehungsnetzwerke in semantisch strukturierter Form aufbereiten will.<sup>41</sup>

Ab einem gewissen Komplexitätsgrad und zunehmender Verknüpfungstiefe lassen sich Ontologien nur noch ungenügend mit Zettel und Bleistift niederschreiben und visualisieren (auch wenn dies am Anfang eines Modellierungsprozesses prinzipiell eine gute Wahl darstellt). Spezialisierte virtuelle Forschungsumgebungen können dabei helfen, Workflows zu erleichtern, kollaborative Arbeitsprozesse zu begünstigen und die Modellierung und den Einsatz von Ontologien durch die (Semi-)Automatisierung sich wiederholender Prozesse zu vereinfachen. Zwei prominente virtuelle Forschungsumgebungen nutzen ontologiebasierte Modelle: WissKI (<<http://www.wiss-ki.eu>>), eine in Erlangen/Nürnberg entwickelte wissenschaftliche Kommunikationsinfrastruktur, und Knora/SALSAH (<<http://www.knora.org>>; <<http://www.salsah.org>>), das am Digital Humanities Lab der Universität Basel realisiert wird. Beiden gemein ist, dass sie als generische Systeme eine Vielzahl von Projekten unterschiedlichster Fachrichtungen (Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft u. a.) unterstützen können.

Knora stellt ein Set von OWL-konformen Basis-Ontologien (Knora Ontologies) zur Verfügung, die vor allem Nutzungsrechte und Integrität von Transaktionen absichern, und auf die projektspezifische Ontologien aufgesetzt werden können. Zudem zählen eine Triplestore-Schnittstelle (Knora API Server), ein IIIF-kompatibler Medienserver und die graphische Benutzeroberfläche SALSAH zum „Ökosystem“ von Knora. Über SALSAH macht u. a. die Anton Webern Gesamtausgabe ihre Forschungsdatenbank offen zugänglich, die Bestandteile ihrer Online-Editionen werden über eine durch die Schweizer Nationale Infra-

38 WWU Music Score Portal im Beta-Stadium online unter <<http://linkeddata.uni-muenster.de/musicportal/>>. Triplestore online unter <<http://linkeddata.uni-muenster.de:7200/>>.

39 In Zukunft sollen hier auch Daten des Deutschen Musikarchivs zugänglich gemacht werden. Vgl. Jana Hentschke / Simon Zetzsche, „Linked Data und das Deutsche Musikarchiv“, Referat auf der Jahrestagung der AIBM, 4.–8. September 2017, Universitäts- und Landesbibliothek Münster. Präsentation online unter <<https://www.slideshare.net/JanaHentschke/linked-data-fr-das-deutsche-musikarchiv>>. Zum Linked-Data-Service der DNB siehe <[http://www.dnb.de/DE/Service/DigitaleDienste/LinkeddData/linkedd\\_data\\_node.html](http://www.dnb.de/DE/Service/DigitaleDienste/LinkeddData/linkedd_data_node.html)>. Des Weiteren bietet das Hochschulbibliothekszentrum des Landes NRW mit *lobid-gnd* (<<http://www.lobid.org/gnd>>) eine Linked-Open-Data-Schnittstelle für die Einträge der Gemeinsamen Normdatei (GND) an. Weiterführend zu Normdateien siehe den Beitrag von Barbara Wiermann in diesem Heft.

40 Zum Open-Data-Service von RISM siehe <<https://opac.rism.info/index.php?id=8>>. SPARQL-Endpoint unter <<https://opac.rism.info/index.php?id=16>>.

41 Vgl. Annette van Dyck-Hemming / Melanie Wald-Fuhrmann, „Vom Datum zum historischen Zusammenhang. Möglichkeiten und Grenzen einer fachgeschichtlichen Datenbank“, in: *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, hrsg. von Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth und Anna Langenbruch, Bielefeld 2016, S. 261–278.

struktur für Editionen (NIE-INE) implementierte Instanz von Knora/SALSAH organisiert und aufbereitet.<sup>42</sup>

WissKI beruht auf dem sogenannten Erlangen CRM / OWL (<<http://erlangen-crm.org/>>), einer eigenen auf OWL-DL zugeschnittenen Umsetzung von CIDOC CRM. Neben anderen Projekten wird mit Hilfe der Forschungsumgebung die Korrespondenz rund um die musikhistorische Instrumentensammlung von Wilhelm Rück und Söhnen in dem Projekt „Musikinstrumente sammeln – Das Beispiel Rück“ aufgearbeitet und die Forschungsdaten zum Ende der Projektlaufzeit zur Verfügung gestellt.<sup>43</sup>

### *Zurück in die Zukunft...*

Statt einer Beschränkung auf ein bestimmtes Projekt sollte in diesem Beitrag das größere Bild aufgezeigt werden, welche Möglichkeiten und Herausforderungen nicht nur auf eine digitale Musikwissenschaft, sondern auf alle von uns, im Zusammenhang mit der Modellierung von „belastbarem“ Wissen, unserem Fachwissen, jenseits von der reinen Korpus-Erstellung durch Codierung, in den folgenden Jahren unaufhaltsam auf uns zukommen werden. Die bereits 2009 von Johannes Kepper formulierte Überlegung, ob nicht „gerichtete Graphen [als welche die Grundstruktur von RDF ja betrachtet werden kann] gegenüber Baumstrukturen (und damit XML) die geeignetere Datenstruktur zur Codierung von (Noten-)Texten darstellen“<sup>44</sup>, wird nicht in diesem Artikel, sondern nur im Diskurs des musikwissenschaftlichen Fachwissens verhandelt werden können bzw. genauso davon abhängen, inwieweit es gelingt, Anwendungsbeispiele und Nachnutzungsmöglichkeiten zu schaffen, die allgemeine Verbreitung und Effektivitätsvorteile für das Fach generieren. Möglicherweise müssen sich aber auch für diese neuen Ansätze erst Wissenstrukturen transformieren, neue Allianzen entwickeln und Mechanismen etablieren, vor allem aber Mut und Experimentierfreude zugelassen und belohnt werden.

Das Rück-Projekt ist ein gutes Beispiel dafür, dass neben der Forschung und den Bibliotheken auch die Museen in solche Denk- und Wissensmodelle einbezogen werden müssen, und natürlich auch die Verlage sowie überhaupt sämtliche Gedächtnisinstitutionen und auch politischen Instanzen. Denn die Modellierung von „belastbarem Wissen“ mittels Ontologien ist per Definition eine kollektive Herausforderung, es bedarf kollaborativer, gemeinschaftlicher Anstrengungen, um diese zu bewältigen. Und nur wenn dieses Wissen in Sekundenschelle, also elektronisch, zugreif- und offen abrufbar wird, lässt sich „alternativen“ Darstellungen und Tendenzen möglicherweise zwar nicht zuvorkommen, aber zumindest schneller und offensiver begegnen. Wissen muss daher nicht nur „belastbar“, sondern auch

42 Projektwebsite unter <<http://www.anton-webern.ch>> bzw. Editionsprototyp unter <[edition.anton-webern.ch](http://edition.anton-webern.ch)>. Informationen zu NIE-INE unter <<http://www.nie-ine.ch>> sowie <<https://github.com/nie-ine>> .

43 Projektbeschreibung unter <<http://www.gnm.de/forschung/forschungsprojekte/musikinstrumente-sammeln-das-beispiel-rueck/>>.

44 Johannes Kepper, „XML-basierte Codierung musikwissenschaftlicher Daten – Zu den Voraussetzungen einer digitalen Musikedition“, in: *it – Information Technology. Methoden und innovative Anwendungen der Informatik und Informationstechnik* 51/4 (2009), S. 216–221, hier S. 220. Online unter <<https://doi.org/10.1524/itit.2009.0544>>.

unbedingt zugänglich sein. Wenn es sich hinter Bezahlschranken versteckt, werden immer alternative Darstellungen, die ohne Beschränkung erreichbar sind, subventioniert.<sup>45</sup>

Denn es geht ja auch in der Vision des Semantic Web letztendlich nicht primär darum, Maschinen das Denken beizubringen, sondern dem Menschen Zugang zu einem Wissensuniversum zu ermöglichen, das längst sämtliche individuellen Aufnahme- und Verarbeitungskapazitäten übersteigt und nur noch mit maschineller Unterstützung gefiltert werden kann. Es bleibt der Mensch im Mittelpunkt aller Bemühungen. Oder in den Worten von John Unsworth, einem digitalen Humanisten der ersten Stunde: „In some form, the semantic web is our future, and it will require formal representations of the human record. [...] we will require the rigor of computational methods in the discipline of the humanities not in spite of, but because of, the way that human understanding and human creativity violate containment, exceed representation, and muddle distinctions.“<sup>46</sup>

In diesem Sinne sei es erlaubt, mit einem kleinen Gedankenexperiment zu enden: Auf einer Zugfahrt durch Griechenland sitzen drei Wissenschaftler gemeinsam in einem Eisenbahnabteil, als auf einer Wiese draußen ein blaues Schaf zu sehen ist. Da sagt der erste Wissenschaftler: „Oh! Alle griechischen Schafe sind blau.“ Der Zweite wendet jedoch ein: „Nein! In Griechenland gibt es wenigstens eine Wiese mit blauen Schafen!“ Meldet sich der Dritte zu Wort: „Nein, nein! In Griechenland gibt es mindestens eine Wiese mit mindestens einem Schaf, das auf mindestens einer Seite blau ist...“

Egal, welche Perspektive und Beschreibungstiefe bei diesem Versuch, sich über einen gemeinsam wahrgenommenen Weltausschnitt begrifflich zu verständigen, das Wissen über diesen Weltausschnitt explizit zu artikulieren und miteinander zu teilen, der eigenen Position am nächsten kommt ... das Schaf bleibt blau.

### Abstract

The processing, dissemination, classification and verifiability of “resilient” knowledge represents some of the most pressing challenges facing society as a whole in this still young digital age. Information-theoretical ontologies that are integrated into the vision of the so-called semantic web can be of great use here. On the basis of examples of applications as well as of the explanation of basic concepts, mechanisms and challenges for the systematization and modelling of knowledge structures the current possibilities for a „semantic“ digital musicology are shown.

45 Sehr deutlich zeigt sich dies u. a. an der Online-Plattform IMSLP (International Music Score Library Project), die Digitalisate von gemeinfreien Notentexten verfügbar hält, was zu einem zumindest fragwürdigen Revival editorisch eigentlich überholter Notenausgaben führt. Vgl. Johannes Kepper und Laurent Pugin, „Was ist eine Digitale Edition? Versuch einer Positionsbestimmung zum Stand der Musikphilologie im Jahr 2017“, in: *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 32/4 (2017), S. 347–363, hier S. 347.

46 John M. Unsworth, „What is Humanities Computing and What is Not?“, in: *Jahrbuch für Computerphilologie* 4 (2002). Online unter <<http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg02/unsworth.html>>.

Barbara Wiermann (Dresden)

## Bibliothekarische Normdaten und digitale Musikwissenschaft

Die Ordnung des Wissens und dessen systematische Zugänglichmachung sind bekanntlich seit Jahrhunderten Kernaufgaben sowohl der Wissenschaft als auch der Bibliotheken. Im Kontext der „Digital Humanities“ werden die in der jüngeren Vergangenheit stärker ausdifferenzierten Arbeitsbereiche und Themenfelder von Wissenschaft und Bibliothek wieder verzahnt. Als ein zentraler gemeinsamer Bezugspunkt können dabei die von der Initiative Digitale Musikwissenschaft im Rahmen ihres Symposiums der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2017 in Kassel thematisierten Wissenssystematiken sowie die Ordnung, Referenzierung und Vernetzung des Wissens ausgemacht werden.<sup>1</sup>

Die „klassische“ Perspektive von Bibliotheken bei der Ordnung des Wissens dient in erster Linie der Zugänglichmachung und orientiert auf Produkte und Wegweiser wie Band- und Zettelkataloge, OPACs, Verbundkataloge, Discoverysysteme und diverse Portale sowie Katalogisierungsregelwerke und Systematiken. Dabei beschäftigen sich Bibliotheken bereits seit langem mit Normierungen, die es erlauben sollen, Gleiches oder Zusammengehörendes an einer Stelle, das heißt eindeutig referenziert, zu finden. Am offensichtlichsten zeigt sich dies im Bereich der Namen, wo lange verschiedene Namensformen einer Person auf eine Vorzugsbenennung zusammengeführt wurden, die als Identifikator, als „Identifier“, fungierte. Was sich heute gebündelt in einem Normdatensatz findet, wurde früher durch Verweiskarten dargestellt. Als Klaus Haller 1989 davor warnte, dass eine bibliotheksübergreifende „einheitliche Namensansetzung nicht nur zu einem bibliothekspolitisch brisanten Thema, sondern auch zu einer fachlichen Herausforderung“ werden würde,<sup>2</sup> standen Bibliotheken am Anfang der Verbundkatalogisierung – das Potential von Normdatensätzen war noch kaum absehbar. Inzwischen hat, beschleunigt vor allem durch die Digitalisierung des Bibliothekswesens und der Wissenschaft, das Thema der Normdaten und der eindeutigen Referenzierung allerdings eine hohe Dynamik entfaltet.

War es der ursprüngliche Ansatz, im Prozess des Suchens und Findens Gleiches und Zusammengehörendes zusammenzuführen, kommt heute, im Kontext einer digital vernetzten Gesellschaft, das Interesse am Verknüpfen und Verlinken hinzu, durch das neue Perspektiven eröffnet und Wissensräume gestaltet werden können und sollen. Neben die Trichterung, die Verengung von verschiedenen Ausprägtem auf den gemeinsamen Ursprung, tritt die Weitung nach außen, das Erkennen und Darstellen von Zusammenhängen und Kontexten. Damit ist es geboten, bei digital vernetzten bibliothekarischen wie wissenschaftlichen Projekten nicht nur intern normiert zu arbeiten, sondern Bezugssysteme zu nutzen, die

1 Folgender Text ist die leicht erweiterte schriftliche Fassung eines bei diesem Symposium gehaltenen Vortrags, der Anlage und Möglichkeiten bibliothekarischer (Werk-)Normdaten der musikwissenschaftlichen Community vorstellte.

2 Klaus Haller, „Überlegungen zum Aufbau einer Personennormdatei“, in: 79. *Deutscher Bibliothekartag in Bonn 1989. Reden und Vorträge*, hrsg. von Günther Wiegand und Else Maria Wischermann (= *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie*, Sonderheft 50), Frankfurt am Main 1989, S. 93–104, hier S. 93.



eine Datenkonsistenz und Anschlussfähigkeit über die eigenen Projektgrenzen hinweg gewährleisten. Eine zentrale Rolle können dabei bibliothekarische Normdaten einnehmen, die bereits umfangreich existieren, von verschiedenen Kultur- und Gedächtnisinstitutionen gepflegt und genutzt werden, für eine internationale Vernetzung aufbereitet sind und in unterschiedlichen Formaten zur Nachnutzung bereitstehen.

Im Folgenden sollen die von der Deutschen Nationalbibliothek gepflegte Gemeinsame Normdatei (GND), das zugrundeliegende Datenmodell sowie Initiativen internationaler Vernetzung knapp vorgestellt werden. Am Beispiel von Personennormdaten werden verschiedene Darstellungsformen und Beispiele ihrer außerbibliothekarischen und wissenschaftlichen Nutzung skizziert, bevor der Entitätentyp der Werke, der ein bisher kaum genutztes fachspezifisches Potential zu bergen verspricht, genauer betrachtet wird. Dabei werden sowohl einzelne Anwendungsfälle angerissen als auch konzeptionelle Weiterentwicklungen thematisiert.

### *Bibliothekarische Normdaten in Deutschland und internationale Vernetzung*

Die Tatsache, dass heute in Deutschland im Bibliothekswesen und darüber hinaus mit einer Gemeinsamen Normdatei gearbeitet wird, ist Resultat einer stufenweisen Entwicklung kooperativer Zusammenarbeit.<sup>3</sup> Die GND dient dabei als gemeinsames Bezugssystem für die bibliografischen Daten der Bibliotheken und anderer bestandshaltender Institutionen, aber auch für Wissenschafts- und Kultureinrichtungen. Als älteste nationale Normdatei Deutschlands entstand bereits in den 1970er Jahren die Gemeinsame Körperschaftsdatei, der 1985 anlässlich der Einführung eines gemeinsamen Regelwerks zur Sacherschließung (RSWK)<sup>4</sup> die Schlagwortnormdatei (SWD) folgte. Erst in den 1990er Jahren wurde als Verbunddatei die Personennamendatei aufgebaut. Für die Erschließung von musikalischen Werken nach den *Regeln für die Alphabetische Katalogisierung für die Ausgaben musikalischer Werke* (RAK-Musik) wurde seit Mitte der 1980er Jahre am Deutschen Musikarchiv (DMA) die Einheitssachtiteldatei (EST) Musik geführt.<sup>5</sup> Zur Optimierung der bibliothekarischen Erschließung und mit dem Ziel, sie für andere Anwender zu öffnen, wurden die verschiedenen Normdateien in der Gemeinsamen Normdatei zusammengeführt, die seit Mai 2012 von allen Bibliotheksverbänden angeschlossenen Bibliotheken und der Deutschen Nationalbibliothek genutzt und gepflegt wird.<sup>6</sup> Aufbau und Inhalte der GND wurden auf das international abgestimmte Regelwerk *Resource Description and Access* (RDA) ausgerichtet,<sup>7</sup> dessen Einführung in den D-A-CH-Ländern (Deutschland, Österreich, Schweiz) damals kurz bevorstand. Während bis dahin die Normdateien für die

3 Für eine allgemeine Einführung in die Geschichte und heutige Situation der Normdateien im deutschen Bibliothekswesen siehe Brigitte Wiechmann, „5.3 Normdaten“, in: *Praxishandbuch Bibliotheksmanagement*, hrsg. von Rolf Griebel, Berlin 2014, S. 380–391.

4 Fritz Junginger (Hrsg.), *Regeln für den Schlagwortkatalog*, Berlin 1986.

5 Seit 1984 wurde der EST für die Reihen M und T der Deutschen Nationalbibliografie gebildet und in die *RAK-Musik* übernommen (1. Auflage 1987). Die letzte (6.) Ausgabe der Einheitssachtiteldatei des DMA erschien 2004.

6 Zur praktischen Umsetzung des Projekts vgl. u. a. Renate Behrens-Neumann, „Das Projekt Gemeinsame Normdatei (GND)“, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 59 (2012), S. 96–100.

7 Vgl. Sarah Hartmann / Alexander Haffner, „RDA und Normdaten“, in: *100. Deutscher Bibliothekartag in Berlin 2011. Bibliotheken für die Zukunft – Zukunft für die Bibliotheken*, hrsg. von Ulrich Hohoff und Daniela Lülfiing, Hildesheim u. a. 2012, S. 338–352, hier S. 340.

verschiedenen Entitätentypen nach separaten Richtlinien erstellt worden waren, orientieren sich die RDA an zwei von der International Federation of Library Association (IFLA) erarbeiteten und verabschiedeten Modellen: Die *Functional Requirements of Bibliographic Records* (FRBR)<sup>8</sup> führen bibliographische Beschreibungen auf Elemente und Beziehungen dreier Entitätengruppen zurück (Abbildung 1), die aus den FRBR abgeleiteten *Functional Requirements of Authority Data* (FRAD)<sup>9</sup> bilden das Rückgrat für das Normdatenmodell und beschreiben deren Kategorien.<sup>10</sup>

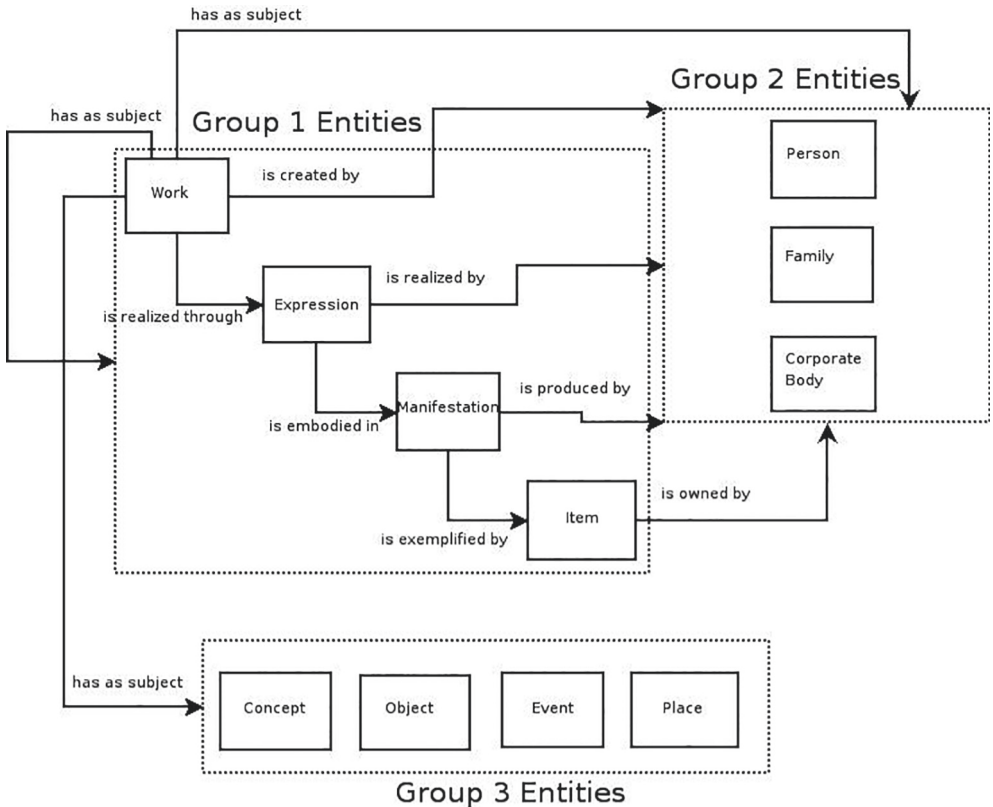


Abbildung 1: Barbara Tillett: Darstellung des FRBR-Modells nach <<https://cataids.wordpress.com/2009/06/24/frbr-do-you-understand-it/>>

8 Arbeitsstelle für Standardisierung (Hrsg.), *Funktionale Anforderungen an bibliografische Datensätze. Abschlussbericht der IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records*, Frankfurt am Main 2009 <[urn:nbn:de:101-2009022600](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101-2009022600)>.

9 *Functional Requirements for Authority Data. A Conceptual Model. Final Report*, bearb. von der IFLA Working Group on Functional Requirements and Numbering and Authority Records (FRANAR), 2008 / 2013, deutsche Fassung: *Funktionale Anforderungen an Normdaten. Ein konzeptionelles Modell*, Berlin 2009.

10 Die „FRBR-Family“ beschränkt sich seit einiger Zeit nicht mehr auf „funktionale Anforderungen“, sondern bezieht sich weit darüber hinaus auf die Semantik bibliographischer resp. objekt- und ereignisbeschreibender Metadaten. Vgl. *Definition of FRBRoo. A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-Oriented Formalism*, hrsg. von Chryssoula Bekiari, Martin Doerr, Patrick Le Bœuf und Pat Riva, Den Haag 2016, S. 12, <<https://www.ifla.org/publications/node/11240>>, 24.8.2018.

Das FRBR-Modell nimmt dabei (abstrakte) Werke an, die (noch nicht materialisierte) Expressionen hervorbringen können. Diese Expressionen verkörpern sich in Manifestationen, von denen wiederum einzelne Exemplare existieren. Außerdem enthält es Personen und Körperschaften und schließlich Konzepte, Gegenstände, Ereignisse und Orte, jeweils mit Relationen zu den beiden anderen Entitätengruppen. Hinzu kommen Merkmale – eigentlich wiederum verkürzte Beziehungen –, die die einzelnen Entitäten ausprägen können, wie Daten und Orte. Nach den FRAD wird das Werk als Abstraktum, wie es in der obersten Ebene der FRBR-Entitätengruppe 1 verankert ist, durch die Merkmale Form des Werkes, Datum des Werkes, Aufführungsmedium, Thema des Werkes, Numerische Kennzeichnung, Tonart, Entstehungsort des Werkes, Geschichte und sonstige unterscheidende Eigenschaften bestimmt und disambiguiert.<sup>11</sup>

Heute stehen in der GND im Wesentlichen Normdaten zu sechs verschiedenen Entitätentypen zur Verfügung – zu Personen, Körperschaften, Geographika, Sachbegriffen, Kongressen und Werken.<sup>12</sup> Die Daten werden in der GND im bibliothekarischen PICA-Format aufgenommen und für den bibliothekarischen Kontext im Austauschformat MARC 21 Authority ausgegeben.<sup>13</sup> Zur Weiterverwendung der Daten im Kontext des Semantic Webs wurde eine RDF-Repräsentation ausgearbeitet, so dass sie über einen SPARQL Endpoint als RDF/XML-Daten bereitstehen.<sup>14</sup>

Mit dem Virtual International Authority File (VIAF), der 2012 seinen Betrieb aufnahm, wird die Interoperabilität zwischen verschiedenen nationalen Normdateien angestrebt und eine Internationalisierung des Datenaustauschs befördert. Hier werden zurzeit knapp 50 nationale Normdatenbanken und weitere Normdatenlieferanten wie ISNI<sup>15</sup> und Wikidata<sup>16</sup> aggregiert, die nationalen Identifikatoren auf einen gemeinsamen supranationalen Identifikator gemappt<sup>17</sup> und so eine internationale Vernetzung des Wissens nachhaltig promoviert.<sup>18</sup> Die besten Ergebnisse werden hier bei den Personendaten erzielt, die international am konsequentesten erfasst werden, während die anderen Entitätentypen nicht dieselbe Aufmerksamkeit erfahren.

---

11 *Funktionale Anforderungen an Normdaten*, S. 48–50.

12 In der bibliothekarischen Formalerschließung spielten von jeher Normdaten zu musikalischen Werken eine besondere Rolle. In den RDA werden nun über die Musik hinaus Werke als eigene Entität verstanden, die sowohl für die Formalerschließung genutzt werden, als auch das Thema von anderen Werken sein können (vgl. Hartmann / Haffner, „RDA und Normdaten“, S. 347).

13 <<http://www.loc.gov/marc/authority/>>, 11.8.2018. Es stehen sowohl eine OAI-PMH- als auch eine SRU-Schnittstelle bereit.

14 Weitere Informationen zur Ontologie finden sich unter <https://d-nb.info/standards/elementset/gnd>. (Stand: 15.5.2018; letzter Abruf: 11.8.2018). Die RDF-Repräsentation weist bis heute nicht dieselbe Granularität wie die MARC-Daten auf.

15 International Standard Name Identifier <<http://www.isni.org/>>, 20.8.2018.

16 Wikidata erlaubt als zentraler Pool von Informationen die an einem Ort gebündelte Datenpflege für alle Bereiche der Wikimedia (z. B. Wikipedia) und benötigt zur eindeutigen Identifikation seiner Entitäten Identifikatoren, die ebenso wie nationale Normdaten Eingang in den VIAF finden.

17 Seit kurzem sind auch Namenssätze des *Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM)* (zunächst für Testzwecke) in den VIAF integriert.

18 Vgl. auch Hartmann / Haffner, „RDA und Normdaten“, S. 350.

### Personennormdaten

Die Gemeinsame Normdatei verfügte im Jahr 2017 über 11.551.274 Normdatensätze,<sup>19</sup> die Personen mit Hilfe eines auf der Grundlage der FRAD definierten Sets an Attributen und Beziehungen zu anderen Entitäten individualisieren und beschreiben.<sup>20</sup> Abbildung 2 zeigt einen Normdatensatz zu Felix Mendelssohn Bartholdy. Zentrale Elemente bilden neben dem Identifikator und der Ansetzungsform des Namens mit entsprechenden Verweisformen, unter anderem Lebensdaten (Jahre oder Geburts- und Todestag), der Bezug zu einem Land (Ländercode), Geburts- und Todesort sowie Beruf(e). Hinzu treten Relationen zu Personen, Körperschaften und anderen Entitäten. In vorliegendem Beispiel handelt es sich um familiäre Beziehungen zu verschiedenen Familienmitgliedern und die institutionelle Anbindung an das von Mendelssohn gegründete Leipziger Konservatorium. Daneben treten Relationen zu verschiedenen künstlerischen Schöpfungen,<sup>21</sup> mit denen Mendelssohn als Komponist oder Thema in Verbindung steht. Für alle in dem Datensatz vereinigten Informationen sind Quellenangaben hinterlegt.

```

500 1118580744!Mendelssohn, Moses [Tp1]$4bez$VvGroßvater
500 1116881011!Mendelssohn Bartholdy, Abraham [Tp1]$4bez$VvVater
500 1116881119!Mendelssohn Bartholdy, Lea [Tp1]$4bez$VvMutter
500 1116881054!Mendelssohn Bartholdy, Cécile [Tp1]$4bez$VvEhefrau
500 1118580736!Hensel, Fanny [Tp1]$4bez$VvSchwester
500 1116138211!Lejeune Dirichlet, Rebecca [Tp1]$4bez$VvSchwester
500 1116881151!Mendelssohn Bartholdy, Paul [Tp1]$4bez$VvBruder
500 1133468380!Mendelssohn Bartholdy, Felix$lder Jüngere [Tp1]$4bez$VvSohn
500 1116881100!Mendelssohn Bartholdy, Carl [Tp1]$4bez$VvSohn
500 111707621X!Wach, Lili [Tp1]$4bez$VvTochter
500 1116119756!Benecke, Marie [Tp1]$4bez$VvTochter
500 1117561193!Mendelssohn-Bartholdy, Ernst$cvon [Tp1]$4bez$VvNeffe
500 1123521475!Mendelssohn-Bartholdy, Pauline [Tp1]$4bez$VvNichte
500 1137020171!Mendelssohn Bartholdy, Paul [Tp1]$4bez$VvEnkel
500 1116881046!Mendelssohn Bartholdy, Albrecht [Tp1]$4bez$VvEnkel
500 1137020090!Mendelssohn Bartholdy, Otto$cvon [Tp1]$4bez$VvEnkel
500 1137020317!Mendelssohn-Bartholdy, Paul [Tp1]$4bez$VvGroßneffe
500 1137019771!Mendelssohn Bartholdy, Hugo$cvon [Tp1]$4bez$VvUrenkel
500 1137018967!Mendelssohn, Henriette [Tp1]$4bez$VvTante
510 11067700846!Conservatorium der Musik [Tb1]$4aff$VvGründer
548 1809$b1847$4datl
548 03.02.1809$b04.11.1847$4dax
550 104032009X!Komponist [Ts1]$4berc
550 1041314069!Pianist [Ts1]$4beru
550 1041727932!Organist [Ts1]$4beru
550 1040124347!Dirigent [Ts1]$4beru
550 1040408418!Musiker [Ts1]$4beru
551 1040231186!Hamburg [Tg1]$4ortg
551 1040057283!Berlin [Tg1]$4ortw
551 1040132552!Düsseldorf [Tg1]$4ortw
551 1040181189!Frankfurt am Main [Tg1]$4ortw
551 1040352064!Leipzig [Tg1]$4ortw
551 1040352064!Leipzig [Tg1]$4orts
667 SAEBI$5DE-14
667 12
667 1a
667 7
667 OENAK
667 Bevorzugte Namensform weiterhin gegen LCAuth (ohne Bindestrich), da nur 1/7 der DNB-Vorlagen mit Bindestrich, vor allem in älteren Vorlagen, Stand 5/2015
670 MGG online
670 NG online
670 Wikipedia
670 Riemann
670 B 1986
670 BSB-Musik
670 LCAuth
670 Wikipedia$bStand: 11.12.2017$uhttps://de.wikipedia.org/wiki/Felix_Mendelssohn_Bartholdy
678 $bDt. Musiker, Pianist, Organist, Komponist und Dirigent in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt und Leipzig
700 Mendelssohn-Bartholdy, Felix$uhttp://ccn.loc.gov/n79139515$2naf
903 $eDE-101
903 $rDE-101
913 $Spnd$aia$aMendelssohn Bartholdy, Felix$0118580779
913 $Spnd$aia$aMendelssohn, Felix$0160532175
913 $Spnd$aia$aMendelssohn Bartholdy, Felix$0188029869

```

19 Deutsche Nationalbibliothek (Hrsg.), *Zwei Null Eins Sieben. Jahresbericht 2017*, Leipzig und Frankfurt am Main 2018, S. 51.

20 *Funktionale Anforderungen an Normdaten*, S. 17, S. 30ff, S. 40ff.

21 Zu den verschiedenen Ausprägungen künstlerischer Werke im Normdatenmodell siehe unten.

```

500 1118580744|Mendelssohn, Moses [Tp1]§4bez§vGroßvater
500 1116881011|Mendelssohn Bartholdy, Abraham [Tp1]§4bez§vVater
500 1116881119|Mendelssohn Bartholdy, Lea [Tp1]§4bez§vMutter
500 1116881054|Mendelssohn Bartholdy, Cécile [Tp1]§4bez§vEhefrau
500 1118580736|Hensel, Fanny [Tp1]§4bez§vSchwester
500 1116138211|Lejeune Dirichlet, Rebecka [Tp1]§4bez§vSchwester
500 1116881151|Mendelssohn Bartholdy, Paul [Tp1]§4bez§vBruder
500 1133468380|Mendelssohn Bartholdy, Felix§lder Jüngere [Tp1]§4bez§vSohn
500 1116881100|Mendelssohn Bartholdy, Carl [Tp1]§4bez§vSohn
500 111707621X|Wach, Lili [Tp1]§4bez§vTochter
500 1116119756|Benecke, Marie [Tp1]§4bez§vTochter
500 1117561193|Mendelssohn-Bartholdy, Ernst§vcon [Tp1]§4bez§vNeffe
500 1123521475|Mendelssohn-Bartholdy, Pauline [Tp1]§4bez§vNichte
500 1137020171|Mendelssohn Bartholdy, Paul [Tp1]§4bez§vEnkel
500 1116881046|Mendelssohn Bartholdy, Albrecht [Tp1]§4bez§vEnkel
500 1137020090|Mendelssohn Bartholdy, Otto§vcon [Tp1]§4bez§vEnkel
500 1137020317|Mendelssohn-Bartholdy, Paul [Tp1]§4bez§vGroßneffe
500 1137019777|Mendelssohn Bartholdy, Hugo§vcon [Tp1]§4bez§vUrenkel
500 1137018967|Mendelssohn, Henriette [Tp1]§4bez§vTante
510 11067700846|Conservatorium der Musik [Tb1]§4affi§vGründer
548 1809§b1847§4datl
548 03.02.1809§b04.11.1847§4datx
550 104032009X|Komponist [Ts1]§4berc
550 1041314069|Pianist [Ts1]§4beru
550 1041727932|Organist [Ts1]§4beru
550 1040124347|Dirigent [Ts1]§4beru
550 1040408418|Musiker [Ts1]§4beru
551 1040231186|Hamburg [Tg1]§4ortg
551 1040057283|Berlin [Tg1]§4ortw
551 1040132552|Düsseldorf [Tg1]§4ortw
551 1040181189|Frankfurt am Main [Tg1]§4ortw
551 1040352064|Leipzig [Tg1]§4ortw
551 1040352064|Leipzig [Tg1]§4orts
667 SAEBI§5DE-14
667 12
667 1a
667 7
667 OENAK
667 Bevorzugte Namensform weiterhin gegen LCAuth (ohne Bindestrich), da nur 1/7 der DNB-Vorlagen mit Bindestrich, vor allem in älteren Vorlagen, Stand 5/2015
670 MGG online
670 NG online
670 Wikipedia
670 Riemann
670 B 1986
670 BSB-Musik
670 LCAuth
670 Wikipedia§bStand: 11.12.2017§uhttps://de.wikipedia.org/wiki/Felix_Mendelssohn_Bartholdy
678 §bDt. Musiker, Pianist, Organist, Komponist und Dirigent in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt und Leipzig
700 Mendelssohn-Bartholdy, Felix§uhttp://ccn.loc.gov/n79139515§2naf
903 §eDE-101
903 §rDE-101
913 §Spnd§ia§aMendelssohn Bartholdy, Felix§0118580779
913 §Spnd§ia§aMendelssohn, Felix§0160532175
913 §Spnd§ia§aMendelssohn Bartholdy, Felix§0188029869

```

## Abbildung 2: Normsatz zu Felix Mendelssohn Bartholdy in der GND (Internformat)

Es ist leicht zu erkennen, dass dieser Datensatz mehr ist, als eine Bündelung unterschiedlicher Namensformen auf eine Vorzugsbenennung und weit mächtiger als ein Kartenverweissystem im Zettelkatalog. Vielmehr bietet er neben einem eindeutigen Identifikator ein Netz an Referenzierungen und verfügt damit über ein Potential zu vielfältiger Nachnutzung, das von der Deutschen Nationalbibliothek durch unterschiedliche Projekte und technische Lösungen unterstützt wird.<sup>22</sup>

22 Verwiesen sei unter anderem auf den Datendienst Entity Facts, der (momentan noch auf Datensätze zu Personen begrenzt, perspektivisch aber zu weiteren Entitäten der GND) „Faktenblätter“ im maschinenlesbaren Format JSON (JavaScript Object Notation) bereitstellt und damit eine einfache Einbindung der vorgehaltenen Informationen in andere Kontexte ermöglicht. Ein Anwendungsbeispiel bieten die Personenseiten der Deutschen Digitalen Bibliothek (zu Felix Mendelssohn Bartholdy siehe <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/entity/118580779>>, 11.8.2018). <<http://www.dnb.de/DE/Wir/Projekt/Abgeschlossen/entityFacts.html>>, 11.8.2018.

Im wissenschaftlichen Kontext hat sich die Verwendung von GND-Sätzen für Personen in erster Linie im Zusammenhang mit Personen-Lexika und bei Editionsvorhaben durchgesetzt. Im ersten Fall werden die technischen Möglichkeiten genutzt, um nicht nur über unterschiedliche Quellen verteilte biographische Daten, sondern auch mit der Person in Verbindung stehende Materialien zusammenzuführen.<sup>23</sup> Der Umgang mit so generierten Nachschlagewerken setzt allerdings eine sorgfältige Quellenkritik voraus, lässt sich doch nur das automatisch zusammenziehen, was überhaupt digital repräsentiert und zudem mit einem gängigen Identifier, z.B. der GND oder des VIAF, ausgezeichnet ist.<sup>24</sup> In digitalen Editionsprojekten werden durch die Nutzung von Normdaten vor allem (kommentierte) Register erstellt.<sup>25</sup> Außerdem bilden Normdaten gerade bei Editionen von Briefen, Tagebüchern und Personalschriften eine herausragende Ausgangsbasis, um historische Beziehungen, Netzwerke und Diskurse zu rekonstruieren und digital darzustellen.<sup>26</sup> Dabei können Normdaten in drei Ebenen wirksam werden: innerhalb eines Projekts, in der Verbindung mit weiteren Projekten und durch die Nutzung der semantisierten Information der Normdatei. Der erste Fall ist selbstredend und sei an dieser Stelle nicht weiter diskutiert. Für den zweiten Fall soll das von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften geführte Projekt CorrespSearch beispielhaft herangezogen werden, das auf der Grundlage des Correspondence Metadata Interchange Formats (CMIF)<sup>27</sup> Metadaten verschiedener Briefeditionen integriert.<sup>28</sup> Die Verwendung von Personen- und geographischen Normdaten<sup>29</sup> erlaubt belastbare Suchen über Absender und Adressaten eines umfangreichen Korpus an Briefen und kann als Datenmaterial zu Untersuchungen

23 Vgl. zum Beispiel die *Deutsche Biographie* (<<https://www.deutsche-biographie.de/>>, 24.8.2018), die im Wesentlichen auf der *Allgemeinen Deutschen Biographie (ADB)* und der *Neuen Deutschen Biographie (NDB)* basiert und darüber hinaus 230 Datenquellen auswertet (<[https://www.deutsche-biographie.de/vernetzte\\_angebote/](https://www.deutsche-biographie.de/vernetzte_angebote/)>, 11.8.2018). Das Angebot verwendet neben Personennormdaten auch geographische Normdaten, die eine Kartensuche und geographische Visualisierungen ermöglichen. Im musikwissenschaftlichen Kontext sei hier auf das Bayerische Musiker-Lexikon Online verwiesen (<<https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/bmlo/>>, 11.8.2018).

24 Derartige Projekte basieren in der Regel auf BEACON-Dateien, mit denen Betreiber von digitalen Angeboten selbst Inhalte zu Normdaten auf ihren Webseiten ausweisen.

25 Peter Stadler, „Normdateien in der Edition“, in: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 26 (2012), S. 174–183, hier S. 178.

26 Vgl. Stadler, „Normdateien in der Edition“, S. 176.

27 Das CMI-Format basiert auf der Erweiterung „correspDesc“ der Richtlinien der Text Encoding Initiative. Dabei werden die wesentlichen formalen Beschreibungsmerkmale eines Briefes, d. h. Absender, Empfänger und Orts- und Datumsangaben, durch Normdaten bzw. standardisiert im Hinblick auf einen Datenaustausch erfasst. Darüber hinaus referenziert ein CMI-Datensatz den einzelnen Brief. Vgl. <<https://correspsearch.net/index.xml?id=about&l=de>>, 11.8.2018.

28 Vgl. u. a. Peter Stadler / Marcel Illetschko / Sabine Seifert, „Towards a Model for Encoding Correspondence in the TEI: Developing and Implementing <correspDesc>“, in: *Journal of the Text Encoding Initiative* 9 (September 2016–Dezember 2017), URL: <<http://journals.openedition.org/jtei/1433>>, DOI: 10.4000/jtei.1433, 24.8.2018; Stefan Dumont, „correspSearch – Connecting Scholarly Editions of Letters“, in: *Journal of the Text Encoding Initiative* 10 (2016), <<http://journals.openedition.org/jtei/1472>>, DOI: 10.4000/jtei.1472>, 24.8.2018.

29 Zur Identifizierung und Disambiguierung von Personen werden die IDs des VIAF, der GND, der Library of Congress Authorities, der Autorités de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) und der Web Authorities of the new Diet Library (NDL) in Japan berücksichtigt, zur Identifikation von Orten werden die IDs von geonames (<<http://www.geonames.org/>>, 24.8.2018) verwendet (vgl. neben CorrespSearch FAQ, <<https://correspsearch.net/index.xml?id=faq&l=de>>, 10.8.2018 auch Stefan Dumont, „correspSearch – Connecting Scholarly Editions of Letters“, Abs. 13–16).

persönlicher Netzwerke und Kontexte herangezogen werden.<sup>30</sup> Dass auch hier eine digitale Quellenkritik die Datengrundlagen analysieren muss, versteht sich von selbst.


edition humboldt digital
Reisetagebücher
Themen
Briefe
Chronologie
Register
i
Q

---

Personen: A B C D E F G H I J K L **M** N O P Q R S T U V W X Y Z

## Felix Mendelssohn-Bartholdy

1809–1847



Quelle: Wiki Commons

Alternative Namen bzw. Schreibungen: Mendelssohn Bartholdy

**Links zu externen Websites**

- Nachweise edierter Briefe zu dieser Person in correspSearch
- Weber-Gesamtausgabe
- Gesamtausgabe der Briefe Friedrich Fröbels
- Briefe und Texte aus dem intellektuellen Berlin um 1800
- Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)
- Neue Deutsche Biographie (NDB)
- Wikisource
- Wikipedia

**Erwähnungen in der Chronologie**

05. September 1828

**Nachweise in gedruckten Editionen**

**Humboldt-Dirichlet Briefwechsel**

*Humboldt, Alexander von; Dirichlet, Peter Gustav Lejeune (1982): Briefwechsel. Herausgegeben von Kurt-R. Biermann. Berlin: Akademie Verlag (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 7).*

**In den Quellen**

Nr. 36, Nr. 39, Nr. 56

**Briefwechsel mit dem preußischen Kultusministerium**

**Humboldt-Spiker Briefwechsel**

**Familiäre Beziehungen**

- Großvater: Moses Mendelssohn
- Vater: Abraham Mendelssohn
- Mutter: Lea Mendelssohn Bartholdy
- Schwester: Fanny Hensel
- Schwester: Rebecca Dirichlet
- Bruder: Paul Mendelssohn-Bartholdy
- Ehefrau: Cécile Mendelssohn Bartholdy
- Sohn: Carl Mendelssohn Bartholdy
- Tochter: Marie Mendelssohn Bartholdy
- Tante: Henriette Mendelssohn

GND-ID: <http://d-nb.info/gnd/118580779>

Abbildung 3: Edition Humboldt Digital. Anzeige der Namensseite zu Felix Mendelssohn Bartholdy; Quelle: <<https://edition-humboldt.de/register/personen/detail.xql?id=H0014127>> (22.8.2018)

In den meisten Fällen beschränken sich die lexikalischen und editorischen Projekte bei der Nutzung der Personennormdaten auf die Referenzierung des jeweiligen Identifiers und übernehmen ggf. beschreibende Attribute, schenken den in den GND-Datensätzen abgelegten Relationen aber kaum Beachtung. Dabei bleibt die Chance ungenutzt, den Blick auf Netzwerke erheblich zu weiten. Einen ersten Schritt geht das Projekt Humboldt

<sup>30</sup> Das Projekt integriert derzeit Metadaten aus 127 Editionen, das sind 43.673 Briefe aus einem Zeitraum von 1510 bis 1974, an denen 21.401 Personen beteiligt sind <<https://correspsearch.net/index.xql?!=de>>, 11.8.2018). Zu betonen ist, dass die zusammengestellten Metadaten nur zum Teil aus digitalen Editionen stammen, sondern auch zu Briefen aus gedruckten Editionen erfasst wurden (vgl. die Quellenliste <<https://correspsearch.net/data.xql?!=de>>).

digital,<sup>31</sup> das in der GND dokumentierte Beziehungen zwischen in der Edition erwähnten Personen darstellt und durchsuchbar macht (vgl. Abbildung 3).

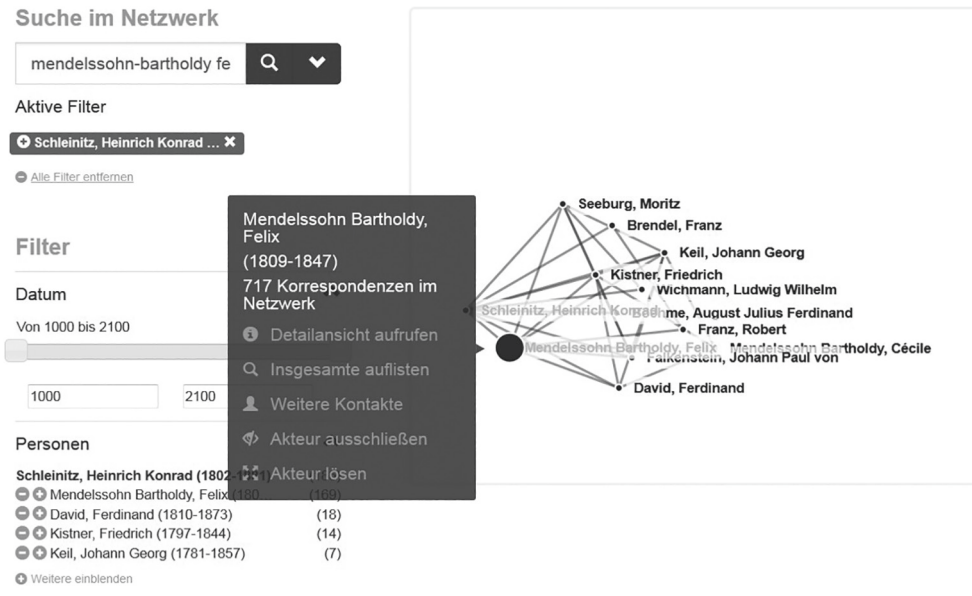


Abbildung 4: Kalliope – Verbundkatalog für Nachlässe und Autographe (<kalliope.staatsbibliothek-berlin.de>); Visualisierung der Korrespondenzpartner von Felix Mendelssohn Bartholdy und Heinrich Conrad Schleinitz

Das Potential, das in der ergänzenden Nutzung der in der GND festgehaltenen semantischen Beziehungen liegt, sei an einem einfachen Beispiel dargestellt: Der Kalliope-Verbund verzeichnet heute über drei Millionen Briefe, Manuskripte, Akten des privaten und beruflichen Lebens, mit denen über 600.000 Personen und über 100.000 Organisationen verbunden sind.<sup>32</sup> Die hinter diesen Dokumenten liegenden Netzwerke lassen sich visualisieren – ein Service der Datenbank, der sich, soweit verwendet, die Normdaten der GND zunutze macht.<sup>33</sup> Abbildung 4 zeigt das Netzwerk der Personen, die nach gegebener Datenlage mit Felix Mendelssohn Bartholdy und seinem Freund Heinrich Conrad Schleinitz in Verbindung standen. Eingebildet werden Namen wie Moritz Seeburg, Franz Brendel, Johann Georg Keil, August Julius Ferdinand Boehme, Ferdinand David, Johann Paul von Falkenstein. Es ist leicht vorstellbar, in einer weiteren Ebene des Schaubilds in der GND abgelegte Beziehungen zu Personen und Körperschaften darzustellen. So würde sofort ersichtlich, dass ein Großteil der Gruppe wie Mendelssohn und Schleinitz

31 Das Vorhaben der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften „Alexander von Humboldt auf Reisen – Wissenschaft aus der Bewegung“ umfasst die vollständige Edition der Manuskripte Alexander von Humboldts zum Themenkomplex Reisen, das sind Reisejournale, Tagebücher, Denkschriften, Publikationen in den bereisten Ländern und Regionen sowie Korrespondenzen: <<https://edition-humboldt.de>>, 22.8.2018.

32 Vgl. <<http://kalliope-verbund.info/de/ueber-kalliope/historie.html>>, 11.8.2018.

33 Hervorzuheben ist an dieser Stelle allerdings, dass von 600.000 Personen bisher nur ein Drittel individualisierte Normsätze aufweist und also entsprechend befragt werden kann.



selbst mit dem Konservatorium in Verbindung standen – dies als einfaches Beispiel, um anzudeuten, was bei sorgfältiger Normdatenpflege und konsequenter Auswertung der vorgehaltenen Informationen erreichbar ist. Die GND-Daten werden auf diesem Weg selbst zu Forschungsdaten, die in Kombination mit anderen Datenpools oder allein befragt und ausgewertet werden können.

Bei allen Gewinnen, die der Einsatz der umfangreichen und international vernetzten GND für wissenschaftliche Projekte bieten kann, existieren allerdings auch zahlreiche Hürden und Herausforderungen, von denen einige an dieser Stelle benannt seien – wobei zwischen der derzeitigen Datenqualität / dem derzeitigen Datenumfang, grundsätzlichen Möglichkeiten und organisatorischen Belangen unterschieden werden muss.

- 1) Dateninkonsistenzen: Der Ursprung der GND aus verschiedenen eigenständigen Normdateien führte von Anfang an zu Inkonsistenzen, die automatisiert nur begrenzt zu bereinigen waren. Die vorhandenen Daten sind hinsichtlich ihres Informationsgehaltes deshalb sehr heterogen und müssen vor einer wissenschaftlichen Auswertung sorgfältig auf ihre Aussagekraft geprüft werden.
- 2) Dubletten: Die kooperative Arbeit zahlreicher Bibliothekspartner und Institutionen führt trotz der redaktionellen Betreuung der GND durch die Deutsche Nationalbibliothek zu Dubletten, die die Idee einer eindeutigen Bezeichnung unterlaufen.<sup>34</sup>
- 3) Fehlende Datensätze: Trotz der Fülle von über elf Million Datensätzen stoßen hochspezialisierte Projekte immer wieder auf nicht verzeichnete Personen,<sup>35</sup> die bis vor kurzem nur über entsprechend berechnete Bibliotheken ergänzt werden konnten. Um hier wissenschaftlichen Projekten Flexibilität und Handlungsspielraum einzuräumen und die Nutzung der GND-Personendaten durch die Wissenschaft zu befördern, hat die Deutsche Nationalbibliothek kürzlich ein Webformular bereitgestellt, das es Wissenschaftlern und Interessierten außerhalb von Gedächtnisinstitutionen erlaubt, Personendaten mit einem Grunddatensatz selbst einzupflegen.<sup>36</sup> Abzuwarten bleibt, welche redaktionellen Prozesse die DNB einsetzt, um angesichts des ohnehin qualitativ durchmischten Datenniveaus die für die Wissenschaft unabdingbare höchstmögliche Eindeutigkeit und Konsistenz zu erzielen.<sup>37</sup>
- 4) Inhaltliche Tiefe und zeitliche Präzisionen der Datensätze: Sieht man den Personennormdatensatz als Netz automatisiert auswertbarer Informationen, stellt

34 Vgl. Roland S. Kamzelak, „Digitale Edition im semantic web. Chancen und Grenzen von Normdaten, FRBR und RDF“, in: *„Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“*. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag, München 2016, S. 423–435, DOI: 10.25366/2018.29, hier S. 426.

35 Deutsche Nationalbibliothek (Hrsg.), *Zwei Null Eins Sieben*, S. 51.

36 <[http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/GNDWebformular/gndWebformular\\_node.html](http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/GNDWebformular/gndWebformular_node.html)>. Zu diesen Grunddaten gehören Namen, Lebensdaten, Ortsangaben, Berufsangaben, Beziehungen zu anderen Entitäten und Quellenangaben, wobei über Indexlisten jeweils auf Vorschläge der GND zurückgegriffen werden kann. Vgl. auch Sarah Hartmann / Werner Schweibenz, *GND-Webformular – eine neue Schnittstelle für die GND*, Berlin 2017 urn:nbn:de:0290-opus4-32386.

37 Im archivalischen Kontext wird die konsequente Nutzung der GND und das flächendeckende Anlegen von Normdaten für die Vielzahl der Personen in archivalischen Quellen kritisch hinterfragt: „Es scheint jedoch nicht sinnvoll, für jede in einer Quelle genannte Person Einträge in der GND anzulegen. Bei seriellen Quellen wie Personenstandsunterlagen kämen tausende Einträge zusammen. Die Folge wäre eine Überflutung der GND mit vielen, oft gleichnamigen Personeneinträgen. Eine solche schier unüberschaubare Sammlung kann nicht das Ziel einer zentralen Normdatei sein.“ Jesper Zedlitz, „Biographische Normdaten. Ein Überblick“, in: *Archivar* 70/1 (2017), S. 22–25, hier S. 22.

- sich die Frage, in welcher Ausführlichkeit Relationen darzustellen sind, die je nach Perspektive der Nachnutzung der Daten immer unterschiedlich zu beantworten sein dürfte. So sieht es die GND-Ontologie, von wenigen Ausnahmen abgesehen (z. B. Geburt / Tod), beispielsweise nicht vor, Informationen mit Zeitangaben zu versehen.
- 5) Grad der Differenzierung der Aussagen: Mit Anwendung der RDA haben Aussagen zu Beziehungen in der Gestaltung der Normdatensätze zu Personen deutlich an Bedeutung gewonnen. Aufgrund der Struktur der Daten sind diese bisher aber nur teilweise automatisiert auswertbar. So gibt es zwar eine „familiäre Beziehung“, deren genaue Ausgestaltung, z.B. Vater, Mutter, Tochter, Schwester, wird aber nur verbal dargestellt. Auf dieses Defizit reagierte die DNB bereits mit dem Projekt Agrelon (an Agent Relationship Ontology), deren entwickelte Ontologie erlaubt, Beziehungen zwischen Personen differenzierter zu beschreiben und auszuwerten.<sup>38</sup>

### *Normdaten zu Werken (der Musik) und ihre wissenschaftliche Nutzung*

Normdatensätze zu Werken entstanden vor Einführung der GND in erster Linie als Sachschlagworte, unter anderem, um Schriften der Antike, des Mittelalters und Schöpfungen der schöngestigten Literatur oder Musik eindeutig zu referenzieren. Daneben wurden für die Formalerschließung von Musikalien am Deutschen Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek systematisch Einheitssachtitel der Musik aufgenommen, die allerdings anderen Bibliotheksverbänden nicht online zur Verfügung standen und erst mit der Integration in die GND als umfassende Datensätze mit Identifiern zu eindeutigen Referenzpunkten wurden. Mit Einführung der GND sind die Möglichkeiten und Chancen einer konsequenten Nutzung von Werknormsätzen nun verstärkt ins Blickfeld geraten. Sie versprechen ein großes Potential zur Vernetzung von Erschließungsdaten verschiedenartiger Kultureinrichtungen, so zwischen Bibliotheken, Museen und Literaturarchiven, und würden gleichzeitig verschiedene Objektarten umfassende Arbeiten der Digital Humanities unterstützen.<sup>39</sup> Der Aufbau entsprechender Datenreservoirs in der GND ist für die verschiedenen Bereiche jedoch unterschiedlich zu beurteilen. Für antike und mittelalterliche Texte sind in Systemen neben der GND eine Vielzahl normierter Werktitel erfasst worden, die für die GND aufbereitet werden könnten.<sup>40</sup> Für Werke der bildenden Kunst nimmt der Fachinformationsdienst Kunst – Fotografie – Design, unter anderem, um zukünftig zusammengehörige Werkinformationen sichtbar zu machen, in einer Pilotstudie systematisch Normdaten für Kunstwerke auf.<sup>41</sup>

38 <<http://d-nb.info/standards/elementset/agrelon2018-05-15>>, 23.8.2018.

39 Angela Kailus / Christian Aliverti / Claudia Fabian, „RDA und Kultureinrichtungen“, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 62 (2015), S. 329–333, Hans-Georg Becker / Frank Förster, „Vernetztes Wissen – Ereignisse in der bibliografischen Dokumentation“, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 57 (2010), S. 15–25 und Claudia Fabian, „5.5 Erschließungsmanagement im Bereich kulturelles Erbe“, in: *Praxishandbuch Bibliotheksmanagement*, hrsg. von Rolf Griebel, Berlin 2014, S. 410–428, hier S. 411f.

40 Führende Systeme sind Manuscripta Mediaevalia <[www.manuscripta-mediaevalia.de/](http://www.manuscripta-mediaevalia.de/)> und der Handschriften-Census <[www.handschriftencensus.de/](http://www.handschriftencensus.de/)>. Vgl. Kailus / Aliverti / Fabian, „RDA und Kultureinrichtungen“, S. 335.

41 Kailus / Aliverti / Fabian, „RDA und Kultureinrichtungen“, S. 332, vgl. auch <<https://www.arthistoricum.net/netzwerke/graphik-vernetzt/werktitelnormdaten/>>, 24.8.2018.

Normdatensätze für musikalische Werke wurden 2012 aus der Einheitsachtiteldatei des Deutschen Musikarchivs und aus der Schlagwortnormdatei in die GND überführt. Seit dem Jahr 2015 werden in der GND Werksätze nach den RDA beschrieben. Heute findet sich hier ein Bestand von 187.340 Werktiteln, der allerdings aufgrund der Historie der hier integrierten Daten in Erschließungstiefe und -qualität sehr heterogen ist.

Nach RDA bzw. FRBR und FRAD<sup>42</sup> werden Werke der Musik mit folgenden Attributen und Relationen beschrieben (siehe auch Abbildung 1):<sup>43</sup>

<b>Identifikator</b>	<b>GND-ID als persistenter link</b>
Satzart bzw. Satztyp	Ausdifferenzierung der Satzart nach dem Inhalt und der FRBR-Ebene <sup>44</sup>
Katalogisierungsquelle	der Erfassung zu Grunde gelegtes Regelwerk <sup>45</sup>
Bevorzugter Titel	die normierte Benennung des Werkes, unspezifisch (Form, Genre, Tempoangabe etc. ggf. mit Ergänzungen zur Spezifizierung) oder spezifisch
Abweichender Titel	alternative Bezeichnungen (auch frühere Standardisierungen auf der Grundlage vormals geltender Regelwerke)
Beziehung zu Personen/ Körperschaften	Verknüpfung mit Entitäten der FRBR-Gruppe 2, Angabe der Rolle (Komponist, Librettist, Widmungsträger etc.)
Beziehung zu einem Werk	Verknüpfung mit anderen Titeln der FRBR-Gruppe 1, Angabe der Beziehung (Teil-Ganzes, Nachfolger, thematischer Bezug etc.)
Beziehung zu einem Geografikum	Verknüpfung mit Angaben der FRBR-Gruppe 1 (als Merkmal des Werkes) oder der FRBR-Gruppe 3 (als thematischer Bezug)
Form des Musikwerks	Gattung / Genre / Form als Merkmale von Entitäten der FRBR-Gruppe 1
Besetzung	Besetzung und Besetzungsstärke als Merkmale von Entitäten der FRBR-Gruppe 1
Numerische Bezeichnung des Musikwerks	Werkverzeichnis-, Opus- oder andere Zählungen
Tonart des Musikwerks	Als Merkmal von Entitäten der FRBR-Gruppe 1
Datum des Musikwerks	Verschiedene mit dem Werk in Verbindung stehende Daten wie Entstehung, Uraufführung etc.
Sprache der ersten Expression	Sprache des Werkes
Quellenangabe	Angabe, woher die Informationen stammen
Ländercode	Angabe zur Herkunft des Verfassers (in den gegenwärtigen Grenzen) oder – bei unbekanntem Urheber – des zum Werk in einer Beziehung stehenden Landes
GND-Systematik	Angabe der Systematikstelle innerhalb der GND-Klassifikation
Ergänzende Angaben	Biographische, historische und andere Angaben

Außerdem werden Metadaten der Erfassung gesichert (Namen, Zeiten etc. der Erstellung / Änderung der Datensätze).

42 Arbeitsstelle für Standardisierung (Hrsg.), *Funktionale Anforderungen an bibliografische Datensätze*, S. 32–35 und *Funktionale Anforderungen an Normdaten*, S. 48–50.

43 Vgl. auch Katrin Bicher / Barbara Wiermann: „Normdaten zu ‚Werken der Musik‘ und ihr Potenzial für die digitale Musikwissenschaft“, in: *Bibliothek. Forschung und Praxis* 42/2 (2018), S. 222–235, hier S. 224–225, DOI: 10.1515/bfp-2018-0043.

44 Musikalische Werke sind auf der Werkebene als „wim“ gekennzeichnet; noch zu diskutierende Normsätze aus Expressionsebene sind als „wie“ gekennzeichnet.

45 Neue Sätze weisen hier immer das Regelwerk RDA aus. Bei älteren Sätzen kann die Ansetzungsform auch nach unterschiedlichen Ausgaben der RAK erstellt worden sein.

```

005 Tu1
006 http://d-nb.info/gnd/30011155X$zhttp://d-nb.info/gnd/7855523-1
008 wim
011 m;f;s
012 m;v
035 gnd/30011155X
039 gnd/7855523-1
039 swd/7855523-1$vzg
039 dma/30011155X$vzg
040 ger$erda
043 XA-AT
065 14.4p
130 Sonaten$mVioline$mKlavier$nKV 379$rG-Dur
380 !041311906!Sonate [Ts1]
382 !040197913!Violine [Ts1]
382 !040309827!Klavier [Ts1]
382 $s2
383 $cKV 379
383 $cKV 373a
384 G-Dur
430 Sonate$mVioline$mKlavier$rG-Dur
430 Sonaten$mVI$mKI$nKV 373a
430 Sonaten, VI KI KV 379
430 Die @Aurnhammer-Sonate
500 !118584596!Mozart, Wolfgang Amadeus [Tp1]$4kom1
548 $d1781$4dats
670 KV
678 $bKV 379 ist die maßgebliche Werkzählung; 1781 (unsicher)
903 $eDE-101c
903 $rDE-101c
913 $Sest$ipt$aMozart, Wolfgang Amadeus: Sonaten, VI KI, KV 379$030011155X
913 $Sswd$ipt$aMozart, Wolfgang Amadeus: Sonate, Violine Klavier KV 379$07855523-1

```

Abbildung 5: Normsatz zu Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate für Violine und Klavier KV 379* (Internformat)

Auf dieser Grundlage ist in der GND der im Folgenden wiedergegebene Normdatensatz zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Violinsonate KV 379* entstanden (siehe Abbildung 5). Die Tabelle bietet Kategorien des bibliothekarischen Formats Marc Authority, die verbale Bezeichnung der Felder, ihre Wiedergabe im RDF-Tripel und die konkreten Inhalte für das Werk. Grau unterlegte Spalten stellen Verlinkungen dar.

Marc-Feld	Feldbezeichnung	Darstellung als RDF-Tripel	Feldinhalt
005	Satzart		Tu1
008	Satztyp		wim
035	Identifikator	<a href="#">gndo:gndIdentifier</a>	<a href="#">30011155X</a>
039	Alte Normnummer	<a href="#">gndo:oldAuthorityNumber</a> <a href="#">owl:sameAs</a> <a href="#">dnbt:deprecatedUri</a> ;	<a href="#">gnd/7855523-1</a> ; <a href="#">swd/7855523-1</a> ; <a href="#">dma/30011155X</a>
040	Katalogisierungsquelle		rda
043	Ländercode	<a href="#">gndo:geographicAreaCode</a>	XA-AT

Marc-Feld	Feldbezeichnung	Darstellung als RDF-Tripel	Feldinhalt
065	GND-Systematik	gndo:gndSubjectCategory	14.4p
130	Titel in Ansetzungsform	gndo:preferredNameForTheWork	Sonaten, Violine, Klavier, KV 397, G-Dur
380	Form/Gattung	gndo:formOfWorkAndExpression	Sonate
382	Besetzung	gndo:mediumOfPerformance	Violine, Klavier, 2
383	Werkverzeichnisnummer	gndo:thematicIndexNumericDesignationOfMusicalWork	KV 379
384	Tonart	gndo:keyOfTheWork	G-Dur
430	Andere Titelformen	gndo:variantNameForTheWork	Sonate, Violine, Klavier (G-Dur); Sonaten, VI, Kl, KV 373a; Sonaten, VI Kl KV 379; Die Aurnhammer-Sonate
500	Geistiger Schöpfer / Komponist (inklusive Beziehungskennzeichen)	gndo:firstComposer	Wolfgang Amadeus Mozart
548	Entstehungsjahr	gndo:dateOfProduction	1781
670	Quellenangabe		KV
678	Biographische, historische und andere Angaben	gndo:biographicalOrHistoricalInformation	KV 379 ist die maßgebliche Werkzählung; 1781 (unsicher)

Neben dem Identifikator weist der Datensatz Titel und andere Titelformen des Werkes auf. Hinzu treten individualisierende Informationen, hier die Gattung, die Besetzung, KV-Nummer, Tonart und das vermutliche Entstehungsjahr. Ferner wird das Werk durch den Ländercode mit Österreich verknüpft. Damit werden auch hier vielfältige Informationen gebündelt, die die Komposition spezifizieren, innerhalb der GND das Werk vernetzen und darüber hinaus anschlussfähig sind.<sup>46</sup> Dass die GND auch im Bereich der Normdatensätze zu Werken der Musik Probleme wie Dateninkonsistenzen, unterschiedliche Darstellungstiefen, Dubletten und zahlreiche Lücken aufweist, erklärt sich wie auch bei Personen und anderen Entitätentypen in erster Linie aus der Historie. Trotz dieser Schwierigkeiten bedarf es nicht viel Fantasie, die „musikalischen Werknormsätze“ der GND als projektübergreifende Referenzpunkte zu sehen, über die Wissen zu musikalischen Kompositionen zusammengeführt werden kann und durch die Kerninformationen zentral vorgehalten werden. Wenige Beispiele seien kurz angerissen:<sup>47</sup>

Die SLUB Dresden nimmt das Projekt „Quellenkorpus Bach-Familie“ – besser bekannt unter dem Namen *Bach digital* – zum Anlass, systematisch Normdatensätze zu Werken der Bachfamilie zu erstellen und zu ergänzen. Das Anliegen ist zunächst grundsätzlicher methodischer Natur: Anhand eines überschaubaren Quellenkorpus sollen aus bibliothekarischer und musikwissenschaftlicher Perspektive die Fragen des eindeutigen und sinnvollen Referenzierens von Werken, Werkfassungen, Werktiteln konsequent durchdacht werden. Der Nutzen für *Bach digital* liegt dabei weniger in den durch die GND bereitgestellten Informationen zu den Werken, die wohl fast alle bereits in der wissenschaftlichen Referenzdatenbank vorliegen, als in ihrer deutlich verbesserten Anschlussfähigkeit.

Einen unmittelbaren Mehrwert bei allerdings nicht geringeren Herausforderungen böte die derzeit diskutierte Verwendung von Werknormsätzen im internationalen

46 Nur knapp verwiesen sei an dieser Stelle auf die in der GND vorgehaltenen Thesauri für Besetzung und Gattungsbegriffe, die wiederum mit internationalen Spezial-Thesauri verbunden sind.

47 Vgl. auch Bicher / Wiermann: „Normdaten zu ‚Werken der Musik‘“.

Quellenlexikon der Musik (RISM). Der Datenbank fehlt bisher jegliche Referenzierung von Werken. Somit sind Fragen der Verbreitung einzelner Kompositionen in unterschiedlichen Handschriften oder in Drucken weder innerhalb der Datenbank darstellbar, noch sind die als open data bereitgestellten Daten dahingehend weiter auswertbar. Als Teil der von der SLUB in Zusammenarbeit mit der RISM-Zentralredaktion vorangetriebenen Entwicklung eines Templates, mit dem Musikdrucke zukünftig ausführlich beschrieben werden können, soll die Verwendung von GND und VIAF-IDs ermöglicht werden. Somit können unterschiedliche Überlieferungen von einem Werk zusammengeführt werden. Der Umgang mit Fassungen, Arrangements und Teilen wirft im Kontext einer so umfassenden Quelldatenbank zahlreiche Fragen auf – man denke nur an Opern in ihrer Bandbreite der Bearbeitungen für unterschiedliche Bühnen.

Neben ihrer Nutzung in zentralen Datenbankprojekten ist die Verwendung von Werknormdaten, vergleichbar der von Personennormdaten, für Brief- und Texteditionen naheliegend. Dabei sollten die Datensätze nicht nur als Referenzpunkt und zur Registerbildung eingesetzt werden, vielmehr gilt auch hier, dass die in den Datensätzen vorgehaltenen Informationen es erlauben, Texte aus neuen Perspektiven zu befragen. Ein einfaches fiktives Beispiel sei zur Veranschaulichung erlaubt: Wären in der digital erstellten Edition der Briefe von Carl Maria von Weber die erwähnten Kompositionen durchgehend mit Werknormdatensätzen ausgezeichnet, die ein Mindestset an Attributen aufwiesen, wäre es ein Leichtes, auszuwerten und darzustellen, Werke welcher Komponisten, welcher Länder, welcher Zeiträume etc. in der Korrespondenz thematisiert sind. Dass für diese Idee allerdings noch zahlreiche Lücken in der GND zu schließen und zahlreiche Datensätze weiter zu qualifizieren sind, sei nochmals betont.<sup>48</sup>

Eine Aufwertung der GND-Daten gelingt dabei am besten, wenn die GND aktiv als Erfassungssystem und Infrastrukturbaukasten genutzt wird und als dieser in der wissenschaftlichen Community akzeptiert ist. Derzeit beschäftigt sich die Musikabteilung der SLUB sowohl mit Konzertprogrammdateien als auch mit Produktionsdateien Leipziger Verleger. Beide Datenerhebungen sollen zukünftig Fragen zur Repertoireentwicklung, Kanonbildung, Musikwirtschaft etc. beantworten. Hierfür sind Werkinformationen wie Gattung, Besetzung, Nationalität des Komponisten, Entstehungsdatum, Erstaufführungsdatum etc., wie sie über Normdaten vorhanden sind, von zentraler Bedeutung. Die GND ist für beide Projekte ein stabiler Infrastrukturbaukasten, in dem systematisch vorhandene Daten aufgewertet oder fehlende Datensätze ergänzt und dann nicht nur für die eigenen Projekte, sondern ebenso für eine weitere wissenschaftliche Nachnutzung bereitgestellt werden. Ähnliche Verfahren sind für ein breites Spektrum wissenschaftlicher Projekte, die auf Werkdaten rekurren, denkbar.

### *Die Werknormdaten als Wissenssystematik der Musik*

So naheliegend und wünschenswert der wissenschaftliche Einsatz der GND Normdaten zu Werken der Musik für die Referenzierung von Kompositionen und als Wissensspeicher

<sup>48</sup> Vgl. auch Peter Stadler, „Zum Einsatz von Normdaten bei der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe“, in: *Wasserzeichen – Schreiber – Provenienzen: neue Methoden der Erforschung und Erschließung von Kulturgut im digitalen Zeitalter: zwischen wissenschaftlicher Spezialdisziplin und catalog enrichment*, hrsg. von Wolfgang Eckhardt, Julia Neumann, Tobias Schwinger, Alexander Staub, Frankfurt am Main 2016, S. 19–26, hier S. 24.

zugehöriger Informationen auch ist, birgt die GND als Wissenssystematik der Musik doch noch einige grundsätzliche Herausforderungen. Diese erfordern eine gemeinsame bibliothekarische und musikwissenschaftliche Diskussion über die Darstellung von Werken und Werkinformationen, zu der abschließend an sechs beispielhaften Punkten erste Überlegungen angestellt seien.

Die Werksätze der GND werden, wie oben angerissen, unter Nutzung der ursprünglich zur Beschreibung bibliographischer Daten entwickelten Modelle FRBR und FRAD sowie des Regelwerks RDA erstellt. Ziel und Leistung des FRBR-Modells liegen in erster Linie darin, intellektuelle Produkte, die entstehungsgeschichtlich bedingte Ähnlichkeiten aufweisen, zusammenzufassen.<sup>49</sup> Hiermit wird ein primär bibliothekarisches Interesse einer erleichterten Suche und verbesserten Trefferanzeige bedient, dessen Potential für musikwissenschaftliche Anliegen der möglichst differenzierten Darstellung von Zusammenhängen zu diskutieren ist. Grundlage ist die Annahme der bereits erwähnten drei Entitätengruppen, von denen die hier relevante Entitätengruppe 1 vier Elemente aufweist: das Werk, die Expression, die Manifestation und das Exemplar.<sup>50</sup>

Nach FRBR und RDA ist das Werk eine individuelle, intellektuelle oder künstlerische Schöpfung und dabei eine abstrakte Entität,<sup>51</sup> die sich erst in Expressionen realisiert und erst in Manifestationen verkörpert.<sup>52</sup> Dabei ist die autographe Partitur dem archetypischen Werk nicht näher als ein Arrangement.<sup>53</sup> Der Werkbegriff ist, ebenso wie auch noch der Expressionsbegriff, durch Immaterialität gekennzeichnet; die Attribute des Normsatzes müssen damit werkimmanenter Natur sein.<sup>54</sup> Das Werk hat dabei eine Relation zu einer Person / einer Körperschaft zu ihrem Schöpfer („created by“), während die Expression in der Relation „realized by“ zu Personen und Körperschaften steht. Sowohl das Werk als auch die Expressionen können theoretisch als Normdatensatz beschrieben werden, was für Werke in der GND selbstverständlich gemacht wird, für die Expression bislang wenig üblich ist. Dabei ergeben sich folgende Herausforderungen:

- 1) Definition des archetypischen Werks: Die Definition eines archetypischen Werks benötigt werkimmanente Attribute. Während die Beschreibung von Werken der Literatur auf Stoffe und Motive zurückgreift,<sup>55</sup> sind werkimmanente Attribute von Musik schwer zu benennen. FRBR wählt einen pragmatischen Ansatz und definiert, wie im obigen Mozart-Beispiel gezeigt, den Titel des Werks, die Gattung, das Entstehungsdatum, Besetzung, Numerische Kennzeichnung und Tonart als

49 Becker / Förster, „Vernetztes Wissen“, S. 16.

50 Für eine knappe Darstellung siehe Heidrun Wiesenmüller, „Zehn Jahre ‚Functional Requirements for Bibliographic Records‘ (FRBR), in: *Bibliothek in Forschung und Praxis* 32 (2008), S. 348–359, DOI: 10.1515/bfup.2008.047.

51 Vgl. Kailus / Aliverti / Fabian, „RDA und Kultureinrichtungen“, S. 333 und Becker / Förster, „Vernetztes Wissen“, S. 16.

52 „Man erkennt das Werk durch individuelle Realisierungen, d. h. Expressionen des Werkes, aber das Werk selbst existiert nur, insofern als die verschiedenen Expressionen des Werkes einen gemeinsamen Inhalt haben.“ Arbeitsstelle für Standardisierung (Hrsg.), *Funktionale Anforderungen an bibliografische Datensätze*, Abschnitt 3.2.1.

53 Patrick LeBoeuf, „Musical Works in the FRBR Model or ‚Quasi la Stessa Cosa‘: Variations on a Theme by Umberto Eco“, in: *Cataloguing & Classification Quarterly* 39 (2005), S. 103–124; DOI: 10.1300/J104v39n03\_08, hier S. 106.

54 Vgl. auch Becker / Förster, „Vernetztes Wissen“, S. 16.

55 Ebd.

Kernelemente. In der Konsequenz werden damit Eigenarten einer ggf. der ersten Expression als Charakteristika des Werks ausgemacht, neben die andere Besetzungen, Transpositionen etc. als weitere Expressionen treten können. Eine von FRBR eigentlich geforderte abstrakte Werkbeschreibung wäre jedoch eine große Chance. Sie würde erlauben, alle Realisierungen gleichberechtigt als Expressionen abzubilden und auf Expressionsebene auch Raum für Skizzen, Fragmente, Particelle etc. bieten, die – ggf. als Vorstufen zu anderen Realisierungen desselben Werkes – gleichermaßen Expression einer Werkidee sind, wie andere, ggf. prominentere, Versionen.

- 2) Abgrenzung von Werken und Expressionen: Die Abgrenzung von Werken stellt in allen Bereichen von FRBR eine große Herausforderung dar.<sup>56</sup> Für musikalische „Werke“ haben sich folgende Abgrenzungen etabliert: Neue Expressionen sind gekürzte Fassungen, überarbeitete / erweiterte Ausgaben, Bearbeitungen, zusätzliche Stimmen / ergänzte Begleitungen, Transkriptionen; neue Werke entstehen als Kadenz, durch Ergänzungen von nicht abgeschlossenen Werken, als Paraphrasen, Variationen, Harmonisierungen, Fantasien, Parodien und Imitationen.<sup>57</sup> Damit ist der Werkbegriff in der Musik deutlich dehnbare als in der Literatur, bei der neben verschiedenen Editionen hauptsächlich Übersetzungen unter einem Werk versammelt werden.<sup>58</sup> Der pragmatische Ansatz hat seine Vorteile, wenn der Werkbegriff, wie unter 1) formuliert, hinreichend abstrakt ist und wenn die verschiedenen Expressionen einzeln referenzier- und beschreibbar sind, also auch durch Normdatensätze dargestellt werden. Das FRBR-Modell und die RDA lassen entsprechende Datensätze durchaus zu, in der bibliothekarischen Praxis allerdings werden sie nur selten angelegt (s. 3).

Die Ablage aller Realisierungen als Expressionen und damit ein gleichberechtigter Umgang mit allen Fassungen eines Werkes, die nicht hierarchisiert nebeneinanderstehen, wäre auch aus wissenschaftlicher Sicht begrüßenswert. Um sinnvoll Werkzusammenhänge darstellen zu können, und dem Ansatz, aus einer Idee entspringende Produkte in ihrer wie auch immer gearteten Abhängigkeit zusammenzufassen, Folge zu leisten, wäre es notwendig, Beziehungen zwischen den Expressionen herstellen zu können, die über die bisher formulierten Relationen hinausgehen. Entsprechende Beziehungsarten fehlen bislang sowohl im Modell als auch in der technischen Umsetzung in der GND.<sup>59</sup> Über eine konsequente Verwendung von miteinander verknüpften Expressionssätzen ließen sich Werkinformationen aus musikwissenschaftlichen Verzeichnissen, in denen Kompositionen in verschiedenen Fassungen häufig durch voneinander abgeleitete Werknummern geklammert sind, mit Werk- und insbesondere Expressionsinformationen aus der GND in der Darstellung sinnvoll aufeinander abstimmen.

- 3) Erfassen von Werken, denen die geforderten Attribute fehlen: Als Modell bzw.

56 Vgl. Barbara Tillet, *What is FRBR? A Conceptual Model for the Bibliographic Universe*, Washington D.C. 2004, S. 4.

57 Vgl. LeBoeuf, „Musical Works in the FRBR Model“, S. 108 und Arbeitsstelle für Standardisierung (Hrsg.), *Funktionale Anforderungen an bibliografische Datensätze*, S. 32–40.

58 Becker / Förster, „Vernetztes Wissen“, hier S. 17.

59 Der Blick auf das FRBR-Modell tendiert zu einer hierarchischen Wahrnehmung, wobei prinzipiell horizontale Beziehungen zwischen Werken, zwischen Expressionen, zwischen Manifestationen denkbar sind. Vgl. auch Richard P. Smiraglia, „The history of ‚the work‘ in the modern catalog“, in: *Cataloging & Classification Quarterly* 35 (2003), S. 553–567, DOI: 10.1300/J104v35n03\_13 und Kristina Richts, *Die FRBR customization im Datenformat der Music Encoding Initiative (MEI)*, Masterarbeit, Fachhochschule Köln 2013, S. 35.



Regelwerk von Bibliotheken begründen sich FRBR bzw. RDA aus den in den Institutionen vorhandenen Beständen. Damit orientieren sich die definierten Attribute an den vorherrschenden Kompositionen der kanonisierten „klassischen“ Musik und setzen so einen klar abgegrenzten Werkbegriff voraus. Der eigentliche FRBR-Ansatz eines abstrakten Werkbegriffs im Sinne einer Werkidee bietet aber deutlich mehr Raum. Sowohl alte als auch neue, außereuropäische oder Formen der Populärmusik lassen sich mit dem derzeitigen Elemente-Repertoire kaum fassen, hier wäre über weitere Attribute zur Identifizierung eines Werkes dringend zu diskutieren.

- 4) Erfassen von Werken, die maßgeblich durch den Interpreten gestaltet werden: Indem FRBR auf der Ebene des Werkes die Relation zur Person als „created by“ definiert, unterstützt das Modell auch an dieser Stelle einen klassischen Werkbegriff. Musik, die maßgeblich vom Interpreten gestaltet wird, FRBR-konform darzustellen, bleibt herausfordernd, da die Relation „realized by“ erst auf Expressionsebene greift.<sup>60</sup>
- 5) Vielfalt der Expressionen: Musik, deren Wesen in der klanglichen Realisierung liegt, zeichnet sich im Vergleich zu anderen Medientypen durch eine besonders reiche Expressionsebene aus. Dabei wird durch FRBR insbesondere der Blick auf die Vielfalt der klanglichen Realisierungen gelenkt, denn jede neue Interpretation stellt eine neue Expression dar. Für die Musikwissenschaft bietet das die Chance, Tonaufnahmen als Quellen verstärkt in den Blick zu nehmen. Auch diese Expressionen sind nach FRBR und FRAD als Normdaten dokumentierbar.<sup>61</sup>

In der GND hat die SLUB Dresden in Kooperation mit der DNB vor wenigen Jahren in einem Modellprojekt Normdaten für historische Tonaufnahmen entwickelt und als Pilotmenge 5.000 Datensätze angelegt. Diese Normdatensätze bieten bisher in erster Linie Referenzpunkte für verschiedene Manifestationen, die sich auf ein und dieselbe Tonaufnahme beziehen, können darüber hinaus aber selbst als diskografische Forschungsdaten genutzt und befragt werden. Diese verschiedenen Perspektiven auf „Expressionen“ – von verschiedenen Fassungen bis zu verschiedenen Interpretationen eines Werkes – führen zu einer weiteren Herausforderung, der

- 6) Komplexität der Expressionsebene: Sowohl in der graphischen als auch in der klanglichen Darstellung von Musik entsteht aus dem Werk ein komplexes Geflecht an Expressionsmöglichkeiten von verschiedenen Fassungen, verschiedenen Bearbeitungen, verschiedenen Ausgabeformen (Partitur, Klavierauszug, Stimmen etc.) bis zu verschiedenen Interpretationen, die in vielfältigen Beziehungen zueinander stehen.<sup>62</sup>

Das FRBR-Modell, das primär dazu diente, Anforderungen für die Erstellung von Metadaten bibliographische Beschreibungen zu definieren, ist in den letzten Jahren in verschiedene Richtungen weiterentwickelt worden. Das Interesse, Daten unterschiedlicher Kultureinrichtungen im semantic web zusammenzubringen, führte unter anderem zu dem von Museums- und Bibliotheksvertretern gemeinsam vorgelegten Modell FRBRoo, in dem die Semantik objekt- und ereignisbeschreibender Metadaten umfassender in den Blick

60 Vgl. auch Chris Holden, *The Application of FRBR to Musical Works*, Masterarbeit University of North Carolina 2013, S. 85.

61 Zur grundsätzlichen Möglichkeit, für Expressionen Normdaten aufzunehmen vgl. Hartmann / Haffner, „RDA und Normdaten“, S. 341.

62 Die Vielfalt der Beziehungen ist veranschaulicht in LeBoeuf, „Musical Works in the FRBR Model“, S. 120, zur Problematik im Populärmusikbereich s. Holden, *The Application of FRBR to Musical Works*, S.85.

genommen wird.<sup>63</sup> Von den dort angestellten Überlegungen kann auch die Darstellung der Musik, als performativer Kunst deutlich profitieren.<sup>64</sup> So differenziert das Modell sechs verschiedene Werktypen, zu denen unter anderem das „Performance Work“ mit eigenen Attributen und Beziehungen gehört. Das Modell bietet dann die Möglichkeit, die Aufführung (Performance) selbst als Expression zu gestalten, die mit einer Vielzahl von Expressionen des eigenen Werks und anderer Werke in Verbindung stehen kann.<sup>65</sup> Hierzu gehören genutzte Materialien genauso wie Materialien der Rezeption (Rezensionen, Berichte, Dokumentation). Hiermit wird die Vielfalt der Quellen sichtbar und die Darstellbarkeit der komplexen Zusammenhänge zwischen verschiedenen Expressionen deutlich verbessert. FRBRoo widmet sich auch dezidiert den „Recording Events“ und bietet die Möglichkeit, sich verstärkt mit Aufnahmeereignissen, den dabei verwendeten Materialien und den daraus resultierenden Tonaufnahmen auseinanderzusetzen.

Im Ende 2017 verabschiedeten *IFLA Library Reference Model* wird das FRBR-Modell aus anderer Perspektive erweitert, wobei auch im hier vorliegenden Text angerissene Probleme adressiert werden: Zu den bisherigen Entitätengruppen treten zwei weitere hinzu, der „Place span“ und der „Time span“, die es erlauben, Relationen und Attribute räumlich und zeitlich einzuordnen. Mit der beschriebenen Herausforderung, für Werke inhärente Attribute zu definieren, geht das *IFLA Library Reference Model* allerdings pragmatisch um. Extra ausgewiesene „Representative expression attributes“, die das Werk beschreiben sollen, werden aus einer repräsentativen oder kanonischen Expression abgeleitet. Das schafft zwar mehr Transparenz, führt aber zu einer Wertung, die wohl nicht im musikwissenschaftlichen Interesse sein dürfte, an dieser Stelle aber daran erinnern kann, dass Normierung immer auch Informations- und Komplexitätsreduktion bedeutet. Unsicherheiten und Unschärfen werden im Normdatum auf eine Aussage hin vereindeutigt. Die Reflexion der Datenqualität und eine entsprechende Quellenkritik sind deshalb ebenso selbstverständlich Teil der wissenschaftlichen Nachnutzung von Normdaten, wie bei Untersuchungen auf anderen Quellenbasen auch.

Diese nur knapp skizzierten Entwicklungen haben die bibliothekarische Normdatenarbeit in Deutschland allerdings noch nicht erreicht. Soll das Potential der GND respektive der dort vorgehaltenen Werksätze zur Musik zukünftig umfassender für die digitale Musikwissenschaft genutzt werden, wäre eine gemeinsame Diskussion der Modelle und ihrer Umsetzung wünschenswert.

63 Bekiari u.a., *Definition of FRBRoo*.

64 Vgl. Martin Doerr / Patrick LeBoeuf, „FRBRoo, A Conceptual Model for Performing Arts“, in: *2008 Annual Conference of CIDOC*, Athen 2008, <<http://cidoc.mediahost.org/archive/cidoc2008/Documents/papers/drfile.2008-06-42.pdf>>, 24.8.2018, FRBRoo wird unter anderem französischen im DOREMUS-Projekt genutzt. Vgl. Pasquale Lisena u. a., „Improving (Re-) Usability of Musical Datasets: An Overview of the DOREMUS Project“, in: *Bibliothek. Forschung und Praxis*, 42/2 (2018), S. 194–205, DOI: 10.1515/bfp-2018-0023.

65 Zu denken wäre unter anderem im Musiktheaterbereich an Expressionen wie das Libretto, das Bühnenbild, die Partitur, der Klavierauszug, der Regieentwurf etc. Das Modell ermöglicht auch, das in FRBR strikt voneinander getrennte Solokonzert und die dazu entworfene Kadenz in der Performance zusammenzuführen.

---

*Abstract*

The paper presents the authority data provided by the German authority file (GND), its history and conceptual founding in FRBR and FRAD. Referring to selected examples, the text scrutinizes carefully the potential and obstacles of using name authority data in digital humanities projects. However, the focus lies on the newly implemented work authority data that promises to be highly relevant for digital musicology. Challenges of theoretical concepts as well as practical realization are shown and different application scenarios are discussed. The author calls for a lively exchange between musicologists and librarians on the design and potential of the GND as basic musicological ontology.

Stefan Morent (Tübingen)

## Zu einigen Aktivitäten der Digital Musicology auf dem Gebiet der Älteren Musik

Dieser Beitrag will versuchen, die inzwischen vielfältigen und immer stärker anwachsenden Aktivitäten auf dem Gebiet der Digitalen Musikwissenschaft / Digital Musicology<sup>1</sup> zu beleuchten.<sup>2</sup> Wenn der Fokus dabei auf der älteren Musikgeschichte vor 1600 liegt, heißt dies nicht, dass die vorgestellten Fragestellungen und Methoden nur dort zu finden oder anzuwenden wären. Dennoch scheinen sie in der Beschäftigung mit älterer Musik besonders virulent, vor allem auf dem Gebiet der Notationsgeschichte, der Überlieferung und der Aufführungspraxis.

Die Auswahl der hier vorgestellten Beispiele erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit und geht schon aufgrund der Platzbeschränkung bewusst selektiv vor. Sie versucht als Kriterien verschiedene musikalische Epochen, Fragestellungen und Methoden sowie Projekte der jüngeren oder jüngsten Zeit zu berücksichtigen.<sup>3</sup>

- 
- 1 Der Begriff entzieht sich bisher einer genauen Definition. Die anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017 neu eingerichtete Fachgruppe „Digitale Musikwissenschaft“ vertritt einen bewusst offenen Ansatz; vgl. hierzu den Beitrag „Digitale Musikwissenschaft – Neue Fachgruppe der Gesellschaft für Musikforschung eingerichtet“ (veröffentlicht 27. Oktober 2017) auf dem ViFaMusik-Blog: <<https://vifamusik.wordpress.com/2017/10/27/digitale-musikwissenschaft-neue-fachgruppe-der-gesellschaft-fuer-musikforschung-eingerichtet/>>, 22.6.2018. Zu einer kritischen Hinterfragung dieses neuen musikwissenschaftlichen Arbeitsfeldes vgl. den Beitrag „Digitale historische Musikwissenschaft: Eine fragwürdige Disziplin“ von Reiner Nägele (veröffentlicht 14. Januar 2016) im ViFaMusik-Blog <<https://vifamusik.wordpress.com/2016/01/14/digitale-historische-musikwissenschaft-eine-fragwuerdige-disziplin/>>, 22.6.2018 und ders., „Stilgeschichte als Problem. Über die prinzipielle Unmöglichkeit einer digitalen historischen Musikwissenschaft“, in: *International Winter-school „Digital Musicology“ – Digitalisierung in der Musikwissenschaft: Gesammelte Beiträge zum Symposium in Tübingen 18./19. November 2016*, hrsg. von Stefan Morent, Erscheinungsdatum: 17.5.2017 <<http://hdl.handle.net/10900/76673>>, 22.6.2018.
  - 2 Der Beitrag beruht auf dem anlässlich des Symposions „Wissenssystematiken im digitalen Zeitalter“ während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel im September 2017 gehaltenen Referat. Der Vortragsstil wurde weitgehend beibehalten und der Text um Anmerkungen und weiterführende Informationen ergänzt. Aus Platzgründen muss bei den vorgestellten Projekten leider auf die Nennung der beteiligten Personen und Institutionen weitestgehend verzichtet werden. Der interessierte Leser sei auf die weiterführenden Links verwiesen.
  - 3 Mein Dank gilt den Mitarbeitern aller Projekte für die Bereitschaft, Informationen, Links und Materialien zur Verfügung zu stellen, die über die Projektseiten (noch) nicht zugänglich waren. Eine zusammenhängende Darstellung zu digitalen Methoden und Projekten auf dem Gebiet der älteren Musikgeschichte fehlt bisher. Einen ersten (frühen) Überblick bietet Walter B. Hewlett / Eleanor Selfridge-Field, Hrsg., *The Virtual Score: Representation, Retrieval, Restoration* (= Computing in Musicology 13), Cambridge 2001; darin u. a. enthalten: Theodor Dumitrescu, „Corpus Mensurabilis Musicae ‘Electronicum’: Toward a Flexible Electronic Representation of Music in Mensural Notation“ (S. 3–18) und Stefan Morent, „Representing a Medieval Repertory and its Sources: The Music of Hildegard von Bingen“ (S. 19–33).

Herausgegriffen seien die folgenden sechs Anwendungsgebiete, auf die sich digitale Methoden im Bereich der älteren Musik seit längerer Zeit bis in die Gegenwart oder auch erst in jüngster Vergangenheit konzentrieren:

- Musikcodierung und -visualisierung
- Digitale Edition
- Rekonstruktion von Handschriften und Bibliotheken
- Rekonstruktion von Melodien und Stimmen
- Rekonstruktion historischer Klangräume und Akustiken
- Rekonstruktion historischer Stimmungssysteme

Die Codierung von Musiknotation zählt neben der digitalen Klangerzeugung wohl zu den ältesten computergestützten Anwendungen im Bereich der Musik. Ihre Anfänge reichen bis in die frühen 1960er Jahre zurück, und inzwischen kann bereits eine Geschichte der Musikcodierung geschrieben werden.<sup>4</sup> Während die meisten dieser Codierungsformate wegen zu spezifischer Ausrichtung auf einzelne Projekte und Hardware und / oder in Ermangelung genügend großer Anwenderzahlen für eine nachhaltige Pflege inzwischen nicht mehr angewendet werden, entwickelt sich die von Perry Roland 1999 initiierte Music Encoding Initiative (MEI) seit einigen Jahren zu einem innerhalb der Musikwissenschaft anerkannten und akzeptierten Codierungsstandard, der zudem von einer weltweiten Community getragen wird.<sup>5</sup> Die modulare Grundstruktur von MEI erlaubt auch die Codierung spezieller Notationsformen. Im Bereich der älteren Musik betrifft dies vor allem die Mensural- und Neumennotation. Das erste *mei-neumes module* wurde zunächst 2007–2009 von Stefan Morent und Gregor Schröder zusammen mit Perry Roland entwickelt<sup>6</sup> und erlaubte damit innerhalb von MEI erstmals auch die Codierung von Neumennotationen. Es unterliegt momentan dem Prozess einer Umstrukturierung und Erweiterung insbesondere in Hinblick auf adiastematische Neumenfamilien und verschiedene Anwendungsszenarien. Neben persönlichen Meetings<sup>7</sup> findet die Diskussion hierzu vor allem via Mail innerhalb der *mei-neumes-interest-group*<sup>8</sup> statt. Hierbei zeigt sich bereits, dass es nicht einfach ist, die Charakteristika verschiedener Neumenschriften in eine gemeinsame Codierung zu überführen bzw. die Frage, was wie zu codieren wäre, durchaus zu Kontroversen führen und die Fachwissenschaft zur Schärfung ihrer begrifflichen und methodischen Konzepte herausfordern kann. Obwohl dieser Prozess noch nicht abgeschlossen ist, verwenden mehrere Projekte bereits Dialekte des bisherigen *mei-neumes module* und soll eine erste neue Version mit MEI 4.0 im Lauf des Jahres 2018 veröffentlicht werden.

Im „Cantus Ultimus“-Projekt<sup>9</sup> der McGill-University (Montréal/ Kanada) dient das *mei-neumes module* zur Speicherung der Daten, die bei der optischen Mustererkennung von Digitalisaten mittelalterlicher Neumenhandschriften erhoben werden. Als Unterpro-

4 Eleanor Selfridge-Field, *Beyond Midi. The Handbook of Musical Codes*, Cambridge 1997.

5 <<http://music-encoding.org>>, 22.6.18.

6 Gregor Schröder, *Ein XML-Datenformat zur Repräsentation kritischer Musikeditionen unter besonderer Berücksichtigung von Neumennotation*, Tübingen 2007 [Download: <<http://www.dimused.uni-tuebingen.de/downloads/studienarbeit.pdf>>, 22.6.2018]; vgl. auch <<http://music-encoding.org/guidelines/v3/content/neumes.html>>, 22.6.2018.

7 So z. B. im November 2016 im Anschluss an die International Winterschool Digital Musicology in Tübingen. Ein weiteres Meeting ist für die MEI Conference im Mai 2019 in Wien geplant.

8 <<https://lists.uni-paderborn.de/mailman/listinfo/mei-neumes-ig>>, 22.6.2018.

9 <<https://cantus.simssa.ca>>, 22.6.2018.

jekt entwickelt und erprobt das „Optical Neume Recognition Project“<sup>10</sup> dieses Verfahren zunächst am Antiphonar von Hartker.<sup>11</sup> Es kann dabei auf die Expertise bei der Optischen Musikererkennung zurückgreifen, die im „Single Interface for Music Score Searching and Analysis (SIMSSA)“-Projekt<sup>12</sup> an der McGill-University bereits erworben wurde. Als selbstlernendes System schlägt „Cantus Ultimus“ zunächst die optisch erkannten Neumenformen vor, die per manueller Nachbearbeitung bei Bedarf korrigiert und den innerhalb des Projekts entworfenen Neumenzeichenklassen zugeordnet werden. Durch Iteration dieses Prozesses ist eine sinkende Fehlerzahl bei der automatischen Erkennung zu erwarten. Eine fertig erkannte und codierte Seite ermöglicht die Suche nach Text und Neumen sowie deren Kombinationen. Bei Verfeinerung der Technik und Anwendung auf größere Handschriftenbestände könnten so z. B. Fragen nach vergleichbaren Text-Melodie-Verbindungen innerhalb adialematischer Neumenhandschriften und dem Vergleich mit auf Linien notierten Handschriften verschiedener räumlicher und zeitlicher Provenienz untersucht werden.<sup>13</sup> Wichtig ist dieser Projektansatz insofern, als in dieser Technik eine Lösung für das Problem liegen könnte, die große Zahl an Choralhandschriften innerhalb vertretbarer Zeit zu codieren, um eine genügend große Materialbasis für die erwähnten Fragestellungen bereitzustellen.<sup>14</sup>

Im Akademieprojekt „Corpus Monodicum“<sup>15</sup> werden die Inhalte der zunächst im Druck erscheinenden einzelnen Bände des Editionsunternehmens nachfolgend auch im Internet auf der Seite `mono:di`<sup>16</sup> bereitgestellt, womit eine hybride digitale Edition zahlreicher bisher nicht kritisch edierter Bestände einstimmiger Musik des Mittelalters entsteht. Auch hier dient eine entsprechende Adaption des `mei-neumes module` zur Codierung der Notationsbefunde und bildet damit die Datenbasis eines Langzeit-Editionsunternehmens. Aus den MEI-Daten werden Metadaten und eine Ausgabe von Texten und Melodien im Browser in Eierkohlennotation und mit Klammern für Neumenligaturen generiert. Das Editionstool erlaubt auch Annotationen für Kommentare sowie die Darstellung von Varianten. Originale

10 <<http://www.cs.bham.ac.uk/~aps/research/projects/neumes/project-description.php>>, 22.6.2018. Vgl. Jennifer Bain / Inga Behrendt / Katherine Helsen, „Linienlose Neumen, Neumentrennung und Repräsentation von Neumen mit MEI Schema – Herausforderungen in der Arbeit im Optical Neume Recognition Project (ONRP)“, in: *Digitale Rekonstruktionen mittelalterlicher Bibliotheken*, hrsg. von Sabine Philippi und Philipp Vanscheidt (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 12), Wiesbaden 2014, 119–132 und Kate Helsen / Inga Behrendt, „The Optical Neume Recognition Project“, in: *International Winterschool „Digital Musicology“*, Erscheinungsdatum: 22.3.2018 <<http://hdl.handle.net/10900/82611>>, 22.6.2018.

11 <<https://www.e-codices.unifr.ch/de/searchresult/list/one/csg/0390>>; <<https://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0391>>, 22.6.2018.

12 <<https://simssa.ca>>, 22.6.2018.

13 Die Projekte „antiphonale synopticum“ <<http://gregorianik.uni-regensburg.de/info>>, „Omnigreg/Synopsis“ <<http://www.omnigreg.at>> und „Comparatio“ <<http://comparatio.irht.cnrs.fr>>, alle: 22.6.2018, bieten einen Lesartenvergleich wichtiger adialematischer Handschriften und von Handschriften mit Liniennotation für die Offiziumsantiphonen und Messgesänge. Die Notate und Handschriftenabbildungen sind hier allerdings nur statische Bilder.

14 Vgl. hierzu das Symposium „Machine-reading and Crowdsourcing Medieval Music Manuscripts“, Eastman School of Music, University of Rochester, 26. Oktober 2017 <<https://www.esm.rochester.edu/machine-reading>>, 22.6.2018.

15 <<http://www.adwmainz.de/projekte/corpus-monodicum-die-einstimmige-musik-des-lateinischen-mittelalters-gattungen-werkbestaende-kontexte/informationen.html>>; <<http://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/forschung/corpus-monodicum>>, 22.6.2018.

16 <<https://monodi.corpus-monodicum.de>>, 22.6.2018.

Notenzeichen und Abbildungen von Handschriften werden bisher nur in den gedruckten Bänden zur Verfügung gestellt.

Auf dem Gebiet der Musikvisualisierung wurde bereits 2008 innerhalb des „TüBingen“-Projekts ein Konzept zur Visualisierung von in MEI codierten Neumenhandschriften im Browser entwickelt.<sup>17</sup> Hier erscheinen die originalen Neumenzeichen (Neumen auf Linien in der handschriftlichen Überlieferung zu den Gesängen der Hildegard von Bingen) zusätzlich über der Eierkohlennotation in SVG<sup>18</sup> und blau gefärbte Noten zeigen Varianten an, die bei Mouse-over visualisiert werden.<sup>19</sup> Dieser Lösungsansatz hatte Modellcharakter und wurde von anderen Projekten übernommen.<sup>20</sup>

Einen anderen Ansatz der Visualisierung von Neumenschriften verfolgt das zuerst 2006 entwickelte plattformunabhängige open source LaTeX-Paket „GregorioTeX“.<sup>21</sup> Es erlaubt die Ausgabe adialematischer Neumenzeichen der St. Galler Tradition in allen Feinheiten über der Quadratnotation im Stil des Graduale Triplex.<sup>22</sup> Texte, Tonhöhen von auf Linien geschriebenen Handschriften und Neumen adialematischer Handschriften werden zunächst in der proprietären Codierung gabc bzw. nabc abgebildet, dann in TeX kompiliert und als PDF ausgegeben. Ein Anwendungsbeispiel hierfür ist die kürzlich erschienene praktische Ausgabe ausgewählter Sequenzen des Notker Balbulus.<sup>23</sup> Auch die Abtei Solesmes verwendet „Gregorio“ für künftige Publikationen.<sup>24</sup> Der Vorteil für Druckausgaben liegt auf der Hand, Nachteile sind darin zu sehen, dass die Ausgabe bisher ausschließlich als PDF und nicht im Browser erfolgt und die Neumenzeichen auf statischen Glyphs basieren, die keine Skalierung erlauben. Die Variante „GregorioXML“ eröffnet dagegen den Anschluss an andere XML-Formate.

Ebenfalls nur PDFs verwendet die Gesamteition der von Manfred Barbarini Lupus für das Kloster St. Gallen um 1560 komponierten vierstimmigen Choralbearbeitungen für Messe und Offizium an hohen Feiertagen. Die Spartierung der beiden Chorbücher wurde in Finale erstellt, Editionscommentare in die PDFs eingebettet und auf den Internetseiten der Stiftsbibliothek St. Gallen bereitgestellt.<sup>25</sup> Diese Methode kann als Zwischenschritt betrachtet werden, wenn die Codierung in MEI von vornherein als zu aufwendig erscheint. Die Überführung der Finale-Dateien über MusicXML-Export und XSLT-Transformation

17 Gregor Schröder, *Webbasierte Visualisierungskonzepte für digital kritische Musikedition am Beispiel von meiNeumes*, Diplomarbeit Tübingen 2008.

18 <https://www.w3.org/TR/SVG11>, 22.6.2018>.

19 <<http://www.dimused.uni-tuebingen.de/hildegard>>, 22.6.2018.

20 Vgl. z. B. das „Early Modern Songscapes“-Projekt mit ebenfalls blau gefärbten Varianten und ihrer Visualisierung als „floating box“ im Browser. Demo-Version unter <[https://earlymodernsongscapes.github.io/songscapes-viewer/#/ems%3A29/BL\\_53723](https://earlymodernsongscapes.github.io/songscapes-viewer/#/ems%3A29/BL_53723)>, 22.6.2018 (freundliche Auskunft von Dr. Raffaele Vigilanti, University of Maryland).

21 <<http://gregorio-project.github.io>>; <<https://github.com/gregorio-project>>, 22.6.2018.

22 *Graduale triplex, seu Graduale Romanum Pauli PP. VI. cura recognitum et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis ornatum*, Solesmes u. a. 1979.

23 *Notker Balbulus: Sequenzen. Ausgabe für die Praxis*, eingerichtet von Stefan Morent, übersetzt von Franziska Schnoor und Clemens Müller, hrsg. von der Stiftsbibliothek St. Gallen, St. Ottilien/ St. Gallen 2017.

24 <<http://gregorio-project.github.io/gregorio-history.html>>, 22.6.2018.

25 *Manfred Barbarini Lupus: Kompositionen für das Kloster St. Gallen (Cod. Sang. 542, 543)*, hrsg. von Stefan Morent, Edition: Samuel Schick <<http://www.stibi.ch/de-ch/bibliothek/best%C3%A4nde/barbarinilupus.aspx>>, 22.6.2018.

in MEI<sup>26</sup> ermöglicht dann in einem zweiten Schritt die Visualisierung der Mensuralnotation in einem entsprechenden Viewer wie Verovio<sup>27</sup> im Browser, wie dies bereits im Projekt „Measuring Polyphony“ für Motetten der Ars Antiqua / Ars Nova geschieht.<sup>28</sup>

Alternativen zu MEI als Codierungsformat zeigt das DFG-Projekt „Verzeichnis der Werke Giovanni Pierluigi da Palestrinas. Online-Datenbank mit textkritischer Darstellung der Quellen“ (seit 2016): Es codiert die Quellen in Lilypond<sup>29</sup> mit Visualisierungen von diplomatischer Stimmenaufzeichnung in Partituranordnung einschließlich quellspezifischer Lesarten und soll umfangreiche Suchmöglichkeiten inklusive der Suche nach polyphonen Strukturen ermöglichen.<sup>30</sup>

Einen anderen Weg der digitalen Edition beschreitet das „e-sequence“-Projekt<sup>31</sup>, das sich ebenfalls den Sequenzen Notkers widmet: Hier sind Audio-Einspielungen der Sequenzen mit den Digitalisaten der handschriftlichen Überlieferung in der St. Galler Stiftsbibliothek verknüpft. Die Digitalisate werden aus dem „e-codices“-Projekt<sup>32</sup> eingebunden, optional können die Texte mit Übersetzung eingeblendet werden. Der Nutzer findet sich so beim Anhören der Aufnahmen immer an der richtigen Stelle der Handschrift, die er sich gerade ansieht. Noch befinden sich solche digitalen Editionen mittelalterlicher Musik sowohl konzeptuell als auch durch die anhaltende Weiterentwicklung digitaler Darstellungstools technisch sicherlich im Experimentierstadium.

Bei der Suche nach einzelnen liturgischen Gesängen und der Rekonstruktion von Handschriften sind Datenbanken äußerst hilfreich. „CANTUS“<sup>33</sup> bzw. „CANTUS-Index“<sup>34</sup> oder die „Globalchant-database“<sup>35</sup> bieten nach mehrjährigem Aufbau inzwischen eine schnelle und komfortable Suche nach Texten, Melodien, CAO-Nummern und mit Verlinkung auf Digitalisate etwa bei „e-codices“ oder dem „Gallica“-Portal<sup>36</sup> der Bibliothèque nationale Paris einen übergreifenden Abgleich an den Handschriften. Für ein Forschungsunternehmen wie das laufende DFG-Projekt „Erschließung mittelalterlicher Musik-Fragmente aus württembergischen Klöstern im Hauptstaatsarchiv Stuttgart“<sup>37</sup> bilden solche Datenbanken die Arbeitsgrundlage, um bei begrenzter Projektlaufzeit und großen Fragmentbeständen belastbare Grundlagen für weiterführende Forschung erzielen zu können. Das im Aufbau befindliche „Fragmentarium“-Portal<sup>38</sup> erlaubt hierzu ergänzend eine einfache Online-Stellung von Fragmenten-Digitalisaten samt Katalogisaten und Metadaten. Die Verwendung von IIIF<sup>39</sup>

26 <<https://de.dariah.eu/mei-score-workflow1>>, 22.6.2018.

27 <<http://www.verovio.org/index.xhtml>>; vgl. auch VexFlow <<http://www.vexflow.com>>, 22.6.2018. Verovio erlaubt inzwischen auch den direkten Import von MusicXML-Daten.

28 <<http://measuringpolyphony.org>>, 22.6.2018.

29 <<http://lilypond.org/index.de.html>>, 22.6.2018.

30 <<http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/317540063>>, 22.6.2018.

31 <<https://www.e-sequence.eu>>, 22.6.2018.

32 <<https://www.e-codices.unifr.ch/de>>, 22.6.2018.

33 <<http://cantus.uwaterloo.ca/home>>, 22.6.2018.

34 <<http://cantusindex.org>>, 22.6.2018.

35 <<http://www.globalchant.org>>, 22.6.2018.

36 <<https://gallica.bnf.fr>>, 22.6.2018.

37 <<https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/altertums-und-kunstwissenschaften/mwi/forschung/drittmittelprojekte/erschliessung-mittelalterlicher-musik-fragmente-dfg/>>, 18.9.2018.

38 <<https://fragmentarium.ms>>, 22.6.2018.

39 <<http://iiif.io>>, 22.6.2018.



ermöglicht mithilfe des „Mirador-Viewers“<sup>40</sup> einen komfortablen Umgang mit den Digitalisaten und neben der Darstellung der physischen Abfolge des Fragmentbefundes auch eine rekonstruierte inhaltliche Abfolge zusammengehörender Fragmentseiten sowie den direkten Vergleich im Browserfenster von Digitalisaten aus verschiedenen Online-Repositories (vgl. Abb. 1). Über einzelne Handschriften hinaus können so auch ganze Bibliotheken unter virtueller Zusammenführung der Digitalisate von teilweise weltweit verstreuten Handschriftenbeständen rekonstruiert werden.<sup>41</sup> Bei kaum mehr lesbaren Handschriften gewinnen zunehmend neue technische Verfahren an Bedeutung, die wie im Fall des Palimpsest Codex San Lorenzo (Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Ms. 2211) mit multispektralen Bildern die Dechiffrierung der *scriptio inferior* ermöglichen.<sup>42</sup>

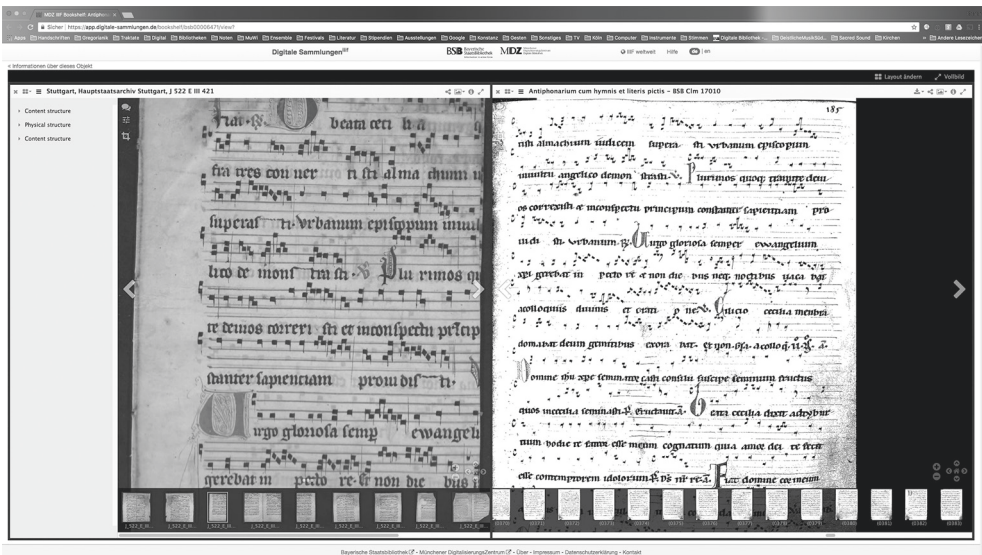


Abbildung 1: Screenshot: Direkter Vergleich im Mirador-Viewer des Fragments Hauptstaatsarchiv Stuttgart, J522 EIII 421 (Antiphonar, Weißenau, 13. Jh., innerhalb des DFG-Projekts „Erschließung mittelalterlicher Musik-Fragmente aus württembergischen Klöstern im Hauptstaatsarchiv Stuttgart“ hochgeladen im Webportal „Fragmentarium“) mit dem Antiphonale OPraem (D-Mbs Clm 17010, f. 185, Schäftlarn um 1300) aus dem Portal „Digitale Sammlungen“ der Bayerischen Staatsbibliothek München

Neben der Handschriftenrekonstruktion eröffnen genügend große Mengen codierter Gesänge Ansätze zur Erprobung von Melodie-Rekonstruktionen. Im ausschließlichen in adiastemati-

40 <<http://projectmirador.org>>, 22.6.2018.

41 Beispiele sind die virtuelle Lorscher Klosterbibliothek <<http://www.bibliotheca-laureshamensis-digital.de/de/kloster/auswahl.html>>, das virtuelle Skriptorium von St. Matthias in Trier <<http://stmatthias.uni-trier.de>> oder die virtuelle Klosterbibliothek von Corvey <<http://nova-corbeia.uni-paderborn.de>>, 22.6.2018.

42 *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 221*, hrsg. von Andreas Janke und John Nádas, Lucca 2016. Bd. 1: *Introductory Study*, Bd. 2: *Multispectral Images* (Ars Nova – Nuova serie 4); Andreas Janke, *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211)* (= Musica Mensurabilis 7), Hildesheim 2016. Vgl. auch die Rezension hierzu von Signe Rotter-Broman in: *Mf* 71 (2018), 69–71.

schen Neumen überlieferten Repertoire des mozarabischen / althispanischen Chorals lassen sich so Ähnlichkeitsmuster und formelhafte Wendungen destillieren, die zu Vorschlägen für hypothetische Melodieverläufe führen können.<sup>43</sup> Im Repertoire des altrömischen Chorals wurde versucht, auf Grundlage von Codierungen mit dem Prinzip von Ähnlichkeitsstrecken u. a. die Verwendung melodischer Formeln bei der Konstitution einer musikalischen Grammatik zu erschließen.<sup>44</sup> Mit einem ähnlichen Ansatz stehen momentan Werkzeuge in der Entwicklung, die Ähnlichkeitsgrade zwischen einstimmigen Melodien ermitteln.<sup>45</sup>

Der Rekonstruktion verlorener Stimmen polyphoner Werke des 16. Jahrhunderts widmen sich das „Lost Voices Project“ zu Nicolas Du Chemin<sup>46</sup> und das Projekt „Gesualdo Online“.<sup>47</sup> Hier werden basierend auf MEI-Codierungen Rekonstruktionsvorschläge verschiedener Editoren visualisiert bzw. können von Usern im Sinne einer Collaborative Edition eingebracht werden.

Noch ziemlich jung sind die Versuche, verlorene historische Klangräume und deren Akustik virtuell zu rekonstruieren. Dahinter steht die Überlegung, im Abgleich mit historischen Dokumenten zur Aufführungspraxis (etwa Statuten, Libri Ordinarii<sup>48</sup> etc.) neue Interpretationsansätze für die musikalische Überlieferung der mit den Räumen verbundenen Institutionen zu gewinnen.<sup>49</sup> Auf das Gebiet des digitalen Audio-Processing führen schließlich Projekte, die vokale Aufnahmen in historische Stimmungssysteme ohne Qualitätsverlust transformieren.<sup>50</sup>

Wie dieser kurze Überblick zeigt, sind auf dem Gebiet der Digitalen Musikwissenschaft und der älteren Musikgeschichte die Anwendungsbereiche der Methoden der Digital Humanities bisher nur ansatzweise zu erkennen und befinden sich in einer Erkundungsphase. Dennoch zeichnet sich in laufenden Projekten bereits ab, wie digitale Methoden auf den Gebieten von Notation, handschriftlicher Überlieferung und Aufführungsfragen den Erkenntnisgewinn musikwissenschaftlicher Forschung bereichern und erweitern können.<sup>51</sup>

43 Geert Maessen / Peter van Kranenburg, „A Semi-Automatic Method to Produce Singable Melodies for the Lost Chant of the Mozarabic Rite“, in: *Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Workshop on Folk Music Analysis*, Isabel Barbancho u. a. (Hrsg.), Málaga 2017, S. 60–65 <<http://hdl.handle.net/20.500.11755/1f00f698-0abc-4d38-93d8-6ca11ac1e12a>> und das „Chant Editing and Analysis Program“ an der University of Bristol <<http://www.bristol.ac.uk/arts/research/old-hispanic-liturgycap/>>, 22.6.2018.

44 Max Haas, *Altrömischer Choral und mündliche Überlieferung. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*, Bern 1997 und die von Haas online bereitgestellten Materialien auf <<http://www.oralhistoryofchant.ch/>>, 22.6.2018 [bei Drucklegung nicht erreichbar].

45 Vgl. hierzu die Tools von Tim Eipert (Würzburg) auf <<https://codepen.io/timeipert/>>, 22.6.2018.

46 <<http://digitalduchemin.org/>>, 22.6.2018.

47 <<https://ricercar.gesualdo-online.cesr.univ-tours.fr/the-project#/>>, 22.6.2018.

48 Vgl. hierzu die digitale Edition der Libri ordinarii aus Salzburg im Projekt „Cantus Network“ <<http://gams.uni-graz.at/context:cantus/>>, 22.6.2018.

49 Vgl. hierzu z. B. das Projekt „ReViSMartin – Renaissance virtuelle en musique de la collégiale Saint-Martin de Tours“ <<http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/ReViSMartin/>>, 22.6.2018 und Rafael Suárez / Alicia Alonso / Juan J. Sendra, „Archaeoacoustics of intangible cultural heritage: The sound of the Maior Ecclesia of Cluny“, in: *Journal of Cultural Heritage* 19 (2016), S. 567–572.

50 Vgl. hierzu z. B. Jonathan Wild / Peter Schubert, „Historically informed retuning of polyphonic vocal performance“, in: *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2 (2008), S. 121–139 <[http://musicstudies.org/wp-content/uploads/2017/01/Wild\\_JIMS\\_0821208.pdf](http://musicstudies.org/wp-content/uploads/2017/01/Wild_JIMS_0821208.pdf)>, 22.6.2018.

51 Vgl. hierzu Jason Stoessel, „The Relevance of Digital Humanities to the Analysis of late Medieval/Early Renaissance Music“, in: *International Winterschool „Digital Musicology“*, Erscheinungsdatum: 8.2.2018 <<http://hdl.handle.net/10900/80205/>>, 22.6.2018.

So ist etwa im Bereich der Mediävistik in der Kombination verschiedener Ansätze auf der Grundlage von Linked Open Data<sup>52</sup> – jenseits rein „positivistischer Stoffhuberei“<sup>53</sup> – die Rekonstruktion mittelalterlicher Wissensräume zu erwarten, die mit bisherigen Methoden schon aufgrund der sehr umfangreichen und diversen Überlieferung nicht zu erreichen war.<sup>54</sup>

#### *Abstract*

This paper discusses some of the increasing activities in the field of digital musicology. The focus being on early music prior to 1600 doesn't mean that the questions and methods presented here can't be applied to other periods or to musicology in general. However, particularly early music seems to profit in a special way by the use of digital methods, especially in the fields of notation history, transmission of manuscripts and performance practice. The paper presents an overview over various projects, approaches and techniques that were developed in recent years or that are still under development. It covers the fields of music encoding and visualization, digital editing, reconstruction of manuscripts and libraries, of melodies and parts, of virtual sound spaces and historical tuning and how this will open up new horizons for research in early music history.

---

52 <<http://linkeddata.org>>, 22.6.2018.

53 Magnus Klaue, „Auf der Suche nach dem Objekt. Die digitalen Literaturwissenschaften fallen in positivistische Stoffhuberei zurück“, in: *FAZ* 9.5.2018, Nr. 107, N4. Vgl. hierzu die Replik von Gerhard Lauer, „Lob der digitalen Philologie. [...] Eine Entgegnung auf Magnus Klaue“, in: *FAZ*, 20.6.2018, Nr. 140, N4.

54 Vgl. Stefan Morent, „Das Projekt ‚eChant‘ oder: Wie gefährlich sind musikalische Varianten“, in: *„Ei, dem alten Herrn Zoll' ich Achtung gern“*. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts und Peter Stadler, München 2016, S. 537–550.

Agnes Seipelt (Detmold / Paderborn) / Paul Gulewycz (Wien) /  
Robert Klugseder (Wien)

## Digitale Musikanalyse mit den Techniken der Music Encoding Initiative (MEI) am Beispiel von Kompositionsstudien Anton Bruckners

Die Analyse musikalischer Werke als eines der Hauptgebiete der Musikwissenschaft trägt maßgeblich zum Verständnis dieser bei und hilft, „Sinnstiftendes bei unmittelbaren Klangfolgen oder unter größerem Blickwinkel zur Sprache zu bringen“.<sup>1</sup> Vor allem mit der harmonischen Analyse können (zumindest teilweise) musiktheoretische und harmonische „Regeln“ („Ein reiner Dur-Akkord in Grundstellung besteht aus mindestens drei verschiedenen Tonhöhen in Terzabständen. Die Töne dazu sind Grundton, große Terz über dem Grundton und reine Quinte über dem Grundton.“) nachvollzogen und mit verschiedenartigen Vokabeln und Zeichen um- und beschrieben werden. Allerdings, so Büsing, ist eine Analyse „keinesfalls eine Tatsachenfeststellung, sondern eine Interpretation, bei der Varianten und Alternativen oder auch Widersprüche einzukalkulieren sind“.<sup>2</sup>

Trotzdem gibt es schon seit den 1960er Jahren Ansätze, diese mehr oder weniger komplexen „Regeln“ (zumindest die, die sich festschreiben lassen) mehr oder weniger komplex formalisiert darzustellen und mit diesen extrem formalisierten Aussagen einen Computer die harmonischen „Regeln“ erkennen zu lassen.<sup>3</sup> Harmonik kann bzw. wird mit diesen Systemen also in Algorithmen beschrieben.<sup>4</sup>

Als Basis für diese Algorithmen dienen Noten, die in codierter Form, d. h. maschinenles- und prozessierbar, vorliegen. Diese Formate können beispielsweise auf ASCII, Midi oder XML basieren. Zu letzterem gehört auch die Auszeichnungssprache MEI (Music Encoding Initiative)<sup>5</sup>. MEI hat sich inzwischen als Standard für Digitale Musikeditionen in der Musikwissenschaft durchgesetzt, womit ein wachsender Fundus an tief erschlossenen Daten in diesem Format zur Verfügung steht. Mit MEI können notentextliche Phänomene aufgenommen werden, die für die musikwissenschaftliche Forschung und Edition von großem Interesse sind, beispielsweise die Codierung mehrerer Quellen und ihrer Varianten oder skripturale Phänomene wie Streichungen und Ersetzungen von Notenmaterial etc. Bisher gibt es kein Programm oder System, das auf der Basis von MEI eine harmonische Analyse ausführt und die Ergebnisse in die MEI-Codierung an die jeweiligen Stellen zurückführt, obwohl in MEI sogar Elemente zur harmonischen Beschreibung vorhanden sind. Aus diesem Grund sollen im Folgenden Überlegungen für eine entsprechende Analyse angestellt

1 Otfried Büsing, *Harmonik als Netzwerk*, Hildesheim u. a. 2012, S.1.

2 Ebd.

3 Eine Übersicht dazu findet man bei Néstor Nápoles López, *Automatic harmonic analysis of classical string quartets from symbolic score* (Masters Thesis, Universität Pompeu Fabra, Barcelona, 2017), online abrufbar unter: <<https://tinylink.net/2hTCC>>

4 Dass diese Auffassung viele Schwierigkeiten birgt und wo und wie die Grenzen der Formalisierbarkeit von harmonischen Gegebenheiten, die eben teilweise interpretiert sind, liegen, sind wichtige Fragen, die aber für diese Überlegungen zunächst ausgeklammert bleiben.

5 Homepage der Music Encoding Initiative: <[www.music-encoding.org](http://www.music-encoding.org)>, 27.6.2018.

werden. Dem voraus geht eine Vorstellung der für die Analyse herangezogenen Quelle, eines in seiner Lehrzeit angelegten Studienbuchs von Anton Bruckner, und ihrer historisch-musikwissenschaftlichen Einordnung sowie dem daraus entstandenen Codierungsmodell bzw. der Digitalen Edition.<sup>6</sup>

### *Bruckners Lehrzeit 1861–1863*

Nach einem strengen Studium der Musiktheorie bei Simon Sechter nahm Anton Bruckner Unterricht beim Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler. Kitzler unterrichtet ihn in der zeitgemäßen Art der Instrumentation, im Form- und Periodenbau und zu gattungsspezifischen Fragestellungen. Den Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts folgend, werden zunächst einfache Kadenzübungen mit verschiedenen Schlüssen, Modulationsübungen, Übungen zum Periodenaufbau mit kontinuierlich steigendem Schwierigkeitsgrad und dreiteilige Liedkompositionen und daran anschließend Walzer, Polkas und Etüden komponiert. Erst im Anschluss widmet sich Bruckner komplexeren Gattungen wie der Klaviersonate, dem Streichquartett und der Symphonie. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang seine Instrumentationsübungen zu Beethovens *Pathétique*.

All diese Übungen sind im sogenannten Kitzler-Studienbuch erhalten, das 2013 von der Österreichischen Nationalbibliothek erworben wurde und nun der Öffentlichkeit zugänglich ist.<sup>7</sup> Das Manuskript umfasst 326 Seiten und enthält zusätzlich zu den Übungen und deren Varianten und Korrekturen auch Kommentare, die den Austausch zwischen Bruckner und seinem Lehrer dokumentieren. Dadurch wird ein wertvoller Einblick in den Musikunterricht des 19. Jahrhunderts und die Arbeitsweise Bruckners ermöglicht. Ausführliche Untersuchungen zum Aufbau und Inhalt des Studienbuchs und der Arbeitsweise Bruckners finden sich in der Forschung von Paul Hawkshaw.<sup>8</sup>

6 Dieser Aufsatz basiert auf den Zwischenergebnissen des zweijährigen Projekts „Digitale Musikanalyse mit den Techniken der Music Encoding Initiative (MEI) am Beispiel von Kompositionsstudien Anton Bruckners“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Kooperation mit der Universität Paderborn und dem Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM) sowie dem ACDH (Austrian Center for Digital Humanities), MEI und Verovio unter der Leitung von Robert Klugseder. Mitarbeiter sind Paul Gulewycz (ÖAW) und Agnes Seipelt (Universität Paderborn) sowie Peter Provaznik vom ACDH, der für die Programmierungen der Digitalen Edition und des Analyse-Tools zuständig ist und Johannes Kepper (Projekt „Beethovens Werkstatt“), der bei der Konzeption und Entwicklung der harmonischen Analyse mit MEI berät. Gefördert wird es durch das Programm GO!DIGITAL 2.0 der ÖAW.

7 Paul Hawkshaw, *Das Kitzler-Studienbuch. Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63)*, Faksimile-Ausgabe, Wien 2014.

8 Paul Hawkshaw, *The manuscript sources for Anton Bruckner's Linz works: A study of his working methods from 1856 to 1868*, Columbia 1984; ders., „Das Kitzler-Studienbuch. Ein unschätzbare Dokument zu Bruckners Arbeitsweise“, in: *Bruckner Symposium. Zum Schaffensprozeß in den Künsten im Rahmen des internationalen Brucknerfestes Linz 1995*, Bericht, Linz 1997, S. 95–111.; ders., „Lied als Lehrmittel: Die Lieder in den Formenlehren Anton Bruckners während seiner Studienzeit bei Otto Kitzler 1861–1863“, in: *Bruckner-Tagung Bruckner – vokal, 2003, Sonderthema: Musikgeschichte Steyrs*, Wien 2009, S. 179–197.

*Digitale Edition*

Die Digitale Edition des Studienbuchs basiert auf der bereits genannten Auszeichnungssprache MEI. Mit Plugins und/oder XSLTs<sup>9</sup> können die mit Notensatzprogrammen erstellten Notensätze mit teilweise erstaunlich guter Qualität nach MEI konvertiert werden. Die zahlreichen Eingriffe in den handschriftlichen Notentext wie beispielsweise Streichungen, Ausradierungen, Ersetzungen oder Varianten müssen dennoch von Hand nachträglich codiert werden. Dafür werden die jeweiligen Notentextstellen mit dafür vorgesehenen Elementen ausgezeichnet wie z.B. eine Substitution, die eine Hinzufügung (<add/>) und eine Löschung (<del/>) enthält. Durch die geschachtelte Baumstruktur in MEI können solche Phänomene und ihre Abhängigkeiten voneinander beschrieben werden:

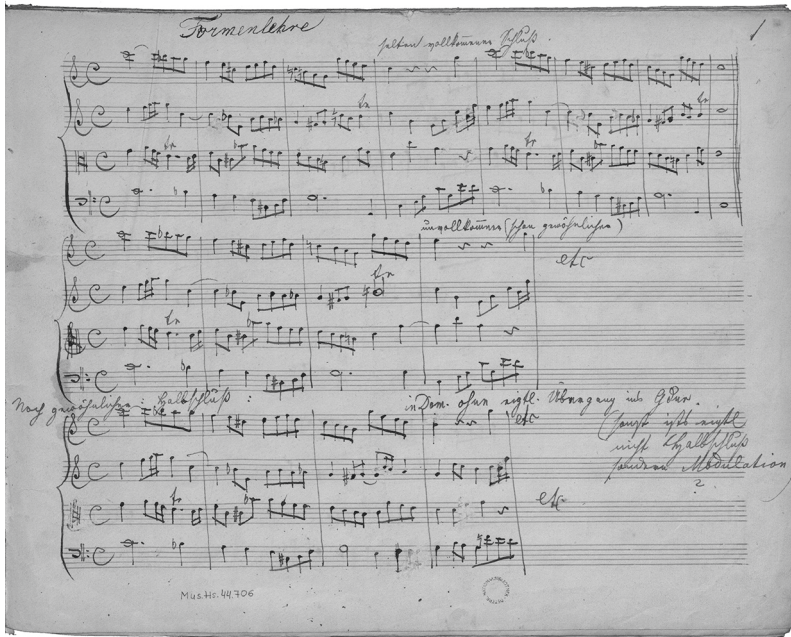


Abbildung 1: Kitzler-Studienbuch, S. 1

```
<subst>
  <del rend="erased">
    <note xml:id="kitzler-001_95" dur="8" oct="5" pname="c"/>
    <note xml:id="kitzler-001_96" dur="8" oct="4" pname="a"/>
  </del>
  <add>
    <note xml:id="kitzler-001_m-95" dur="4" oct="5" pname="c"/>
  </add>
</subst>
```

Abbildung 2: MEI-Code für die Substitution in Takt 2 in der zweiten Notenzeile

9 =Extensible Stylesheet Language Transformation, mit der man XML-Dateien transformieren, prozessieren oder Operationen damit durchführen kann.

Ebenfalls werden die zahlreichen Annotationen im Notentext händisch aufgenommen. Sie kommentieren musikalische Phänomene, stellen Fragen, kritisieren, oder waren einfach die Aufgabenstellung. Mit MEI kann außerdem zwischen verschiedenen Schreibern oder Schreibmitteln unterschieden werden. Für dieses Vorhaben wird zwar aller lesbarer Notentext aufgenommen, aber weitergehende Überlegungen zur Genese, also die Codierung einer eventuellen Reihenfolge der Veränderungen, bewusst ausgelassen. Auch genauere Beschreibungen bzw. Codierungen der Eingriffe können aus Zeitgründen nicht berücksichtigt werden. Die konkrete skripturale Ausführung der Tilgung, wie sie etwa im Projekt „Beethovens Werkstatt“<sup>10</sup> erfasst wird, also ob z. B. eine Streichung horizontal oder vertikal, einfach oder mehrfach stattfand und wann sie getätigt wurde, wird hier vernachlässigt. Die Codierung soll daher in erster Linie den letztgültigen Text des Manuskripts wiedergeben, in dem alle erkennbaren vorhergehenden Eingriffe summarisch, d. h. ohne weitere zeitliche Differenzierung aufgenommen werden.<sup>11</sup>

Für die Modellierung oder, im traditionellen Sinne, die Editionsrichtlinien, wird zunächst das Standard MEI-CMN-Schema<sup>12</sup> benutzt, das aber an die Bedürfnisse des Projekts angepasst wird. Das bedeutet, es wird entsprechend enger gestrikt, aber auch, falls nötig, mit projektspezifischen Elementen und Attributen angereichert oder verändert. Somit soll eine mit zeitgenössischen, digitalen Mitteln aufbereitete, codierte, durchsuchbare und vor allem maschinenlesbare und -prozessierbare Quellenedition erstellt werden.

Aus der Natur eines Studienbuchs heraus gibt es nicht immer eine strikt chronologische und logische Abfolge der Stücke. Vieles im Studienbuch ist fragmentarisch, unvollständig und skizzenhaft; die *Symphonie in f-Moll* zum Beispiel liegt im Großteil nur in einzelnen, voneinander unabhängigen Motiveinfällen vor, nur das Scherzo ist vollständig im Studienbuch vorhanden. Ein automatischer Durchlauf der Analyse würde in den meisten Fällen kein brauchbares Ergebnis liefern. Aus diesem Grund hat die Edition zwei Modi, die Werk- und die Quellenansicht, zwischen denen die Benutzerinnen und Benutzer wechseln können. Die Analyse-Anwendung (s. u.) wird in der ersten Ansicht implementiert.

Die Werkansicht bietet die Möglichkeit, die Werke nach Werkverzeichnis-Nummern geordnet und in der Edition<sup>13</sup> aufrufen zu können. Einige Kommentare und Annotationen Bruckners werden ebenfalls in die Transkription aufgenommen. Auf Seite 4 (Abb. 3) kann man am Beginn der Übungsabschnitte „Plagalschluß“ oder „Trugschluß“ lesen. Vereinzelt sind zudem Verweise auf Modulation wie „nach Bdur“ und „ins Amoll“ eingetragen. All das soll zum besseren Verständnis der Übungen zusätzlich zur Musikedition dargestellt werden. Über einen Link kann direkt in die synoptische Quellenansicht gewechselt werden, in der die Seiten, unabhängig vom logischen Inhalt, in der Reihenfolge des Original-Manuskripts mit dem Faksimile angezeigt werden. Längere Kommentare sind oft zu umfangreich, um sie

10 Homepage des Projekts „Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“: <<https://beethovens-werkstatt.de>>, 27.6.2018.

11 Damit wird eine spätere genetische Aufarbeitung möglich gemacht, andererseits können möglicherweise auch im Rahmen der Analyse eventuelle Zusammenhänge zwischen Korrekturen und harmonisch „interessanten“ Wendungen erkannt werden.

12 = Common Music Notation. Ein MEI-Schema legt fest, welche Elemente und Attribute an welcher Stelle für die jeweilige Datei erlaubt sind. Das CMN-Schema ist für die „klassische“ westliche Musik gedacht und offengehalten. Daneben gibt es Schemata für Neumen und Mensuralnotation, s. <<https://github.com/music-encoding/music-encoding/tree/develop/schemata>>, 18.7.2018.

13 MEI-Codierungen können mit der Anzeigebibliothek Verovio gerendert und in klassischer Notation angezeigt werden, s. <[www.verovio.org](http://www.verovio.org)>, 27.6.2018.

sinnvoll im gerenderten Notentext unterbringen zu können, weswegen sie nur in der Quellenansicht verfügbar sind. Diese erscheinen in einer Übertragung, getrennt vom Notentext in einem Informationsfenster am Seitenrand. Diese Trennung der Inhalte ist ein akzeptabler Kompromiss, um die Musikedition einerseits nicht zu überladen, andererseits den Erfordernissen einer quellenkritischen Edition dennoch gerecht zu werden.

Abbildung 3: Kitzler-Studienbuch, S. 4

Ein weiteres Feature, das in der Quellenedition Anwendung finden soll, ist die Anzeige von Substitutionen im Notentext. Grundsätzlich soll das zuletzt geschriebene und demnach Gültige (`<add/>`) angezeigt werden.

Für die Verbindung der Edition mit den Inhalten des auf dem Metadateneditor `Mer-MEId` basierenden „Digitalen Werkverzeichnis Anton Bruckner“<sup>14</sup> werden zusätzlich `FRBR`<sup>15</sup>-Beziehungen im Kopfbereich der `MEI`-Dateien angelegt. Jedes Werk wird mit einem Label versehen, in dem die `WAB`-Nummer des Werks zu finden ist. Über eine `<expressionList/>` mit einer oder mehreren `<expressions/>` kann mit der Relation „`hasEmbodiment`“ darauf geschlossen werden, ob sich das Werk aus einer oder mehreren Dateien zusammensetzt.

<sup>14</sup> Forschungsprojekt zur Neubearbeitung des „Werkverzeichnis Anton Bruckner“ am IKM der ÖAW, Leitung: Robert Klugseder, [www.bruckner-online.at](http://www.bruckner-online.at), 14.9.2018

<sup>15</sup> =Functional Requirements for Bibliographic Records, ein Datenmodell für bibliographische Metadaten, das auch mit `MEI` beschreibbar ist.



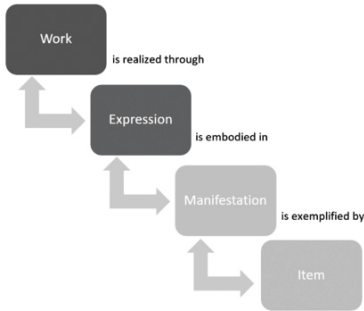


Abbildung 4: FRBR-Beziehungen

```

<workDesc>
  <!-- Connection to the Digital Catalogue of Works -->
  <work label="WAB99">
    <expressionList>
      <expression>
        <!-- Expression in the Kitzler-Studienbuch -->
        <relationList>
          <relation rel="hasEmbodiment" target="../kitzler_119.mei"/>
        </relationList>
      </expression>
    </expressionList>
    <identifier authority="WAB" authURI="http://bruckner-online.at/?page_id=959&Signatur=A-KR-C56-7"/>
  </work>
  
```

Abbildung 5: FRBR-Beziehungen im Kopfbereich einer MEI-Datei

### Harmonische Analyse

Mit dem codierten Studienbuch als Datengrundlage sollen die Grenzen einer automatisierten, musikwissenschaftlichen Ansprüchen genügenden harmonischen Analyse ausgelotet werden. Das Ziel ist, eine Brücke zwischen editorischer Arbeit und späterer musikwissenschaftlicher Auswertung bzw. Forschung zu schlagen, um digitale Editionen in Zukunft nicht nur dynamisch anzeigen zu können, sondern diese auch auswerten zu lassen. Dabei ist klar, dass eine solche automatisierte Analyse an Grenzen stoßen wird. Spannend ist vor allem die Frage, wo diese Grenzen liegen und wie sie sich letztlich der Benutzerin und dem Benutzer vermitteln lassen, um diese zur eigenständigen Untersuchung der nicht eindeutigen harmonischen Phänomene anzuregen. Durch die mit MEI gegebene Möglichkeit, Analyse-Ergebnisse wiederum in die Codierungen zurückzuführen, können so die nicht erkannten Daten manuell nachgetragen werden.

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, gibt es auf dem Gebiet der computergestützten Analyse bisher schon weitgehende Forschung und diverse unterschiedliche Ansätze, Musik mit dem Computer zu analysieren. Der Vollständigkeit halber soll erwähnt werden, dass die Pionierarbeit auf dem Gebiet der computerbasierten Analyse von Musik von Terry Winograd

aus dem Jahr 1968<sup>16</sup> stammt, gefolgt von einem System von H. J. Maxwell aus dem Jahr 1992,<sup>17</sup> die beide eine Stufenanalyse erzeugen.

Das in den 1980er Jahren von David Huron entwickelte Codierungsformat Humdrum<sup>18</sup> bietet mit den von Craig Sapp implementierten Analyse-Funktionen der Humdrum extras<sup>19</sup> ein Bündel an verschiedenen Analyse-Abfragen und Algorithmen. In der Kategorie „harmony“ findet man beispielsweise den Befehl „tsroot“, mit dem der von David Temperley 1997 entwickelte „algorithm for harmonic analysis“<sup>20</sup> aufgerufen wird, der 2001 als Melisma Music Analyzer veröffentlicht wurde, und dem User eine mit harmonischen Informationen angereicherte Humdrum-Datei ausgibt (s. Abb. 6).<sup>21</sup> Temperleys Ziel ist, mit diesem Algorithmus den Prozess des „menschlichen“ Analysierens so gut wie möglich zu modellieren.<sup>22</sup> Dafür teilt er die Analyse zunächst in Tonartbestimmung („key finding“) und Grundtonbestimmung („root finding“) auf, bei der das Stück in Segmente unterteilt wird.<sup>23</sup> Letztere verwendet Regeln, sog. „preference rules“, die u. a. die Bestimmung von Verzierungsnoten festlegen („Ornamental Dissonance Rule“<sup>24</sup>), die Unterteilung der Segmente regelt („Strong-Beat Rule“<sup>25</sup>) oder die Bestimmung von Akkordgrundtönen festlegt, wenn dies nicht eindeutig ist („Harmonic Variance Rule“<sup>26</sup>). Dabei ist zu beachten, dass der von Temperley festgelegte Input Musik in Audioform, also MIDI, ist, und es deshalb z. B. keine enharmonische Unterscheidung gibt.

16 Terry Winograd, „Linguistics and the computer analysis of tonal harmony“, in: *Journal of Music Theory* 12 (1968), S. 2–49.

17 H. J. Maxwell, „An expert system for harmonic analysis of tonal music“, in: *Understanding music with AI*, Cambridge 1992, S. 335–354.

18 Vgl. <<http://www.humdrum.org>>, 30.7.2018.

19 Humdrum extras, <<http://extras.humdrum.org>>, 30.7.2018.

20 David Temperley, „An algorithm for harmonic analysis“, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 15 (1997), S. 31–68.

21 Humdrum extras. tsroot manpage: <<http://extras.humdrum.org/man/tsroot/>>, 28.6.2018.

22 Vgl. Temperley, „An algorithm for harmonic analysis“, S. 33.

23 Vgl. Ebd., S. 34.

24 Ebd., S. 54.

25 Ebd., S. 52.

26 Ebd., S. 53, die „line of fifths“ führt Temperley in seinem Paper ein, es handelt sich um den Quintenzirkel, der als Linie in beiden Richtungen unendlich ist, vgl. ebd., S. 42.

```

!!HOTL: Prelude No. 12 in F minor
**tsrhm
*
*>[A,A,B,B]
*>norep[A,B]
*>A
*lcemba
*
*k[b-e;-a-d-]
*
*M2/4
*MM120
*
.
.
=1
.
V7
.
.
=2
i
.
.
=3
iib
.
V7b/V
.
=4
V
.
.
.
.
=5
ic

```

```

**tsroot
*
*>[A,A,B,B]
*>norep[A,B]
*>A
*lcemba
*
*k[b-e;-a-d-]
*
*M2/4
*MM120
*
F
F
=1
F
C
C
C
=2
F
F
F
F
=3
G
G
G
G
=4
C
C
C
C
=5
F

```

```

**kern
**staff2
*>[A,A,B,B]
*>norep[A,B]
*>A
*lcemba
*clefF4
*k[b-e;-a-d-]
*F
*M2/4
*MM120
*
4F\
.
=1
4c\
.
4C/
.
4FF/
.
=3
4BB-/
.
4BBn/
.
=4
4C/
.
.
.
.
=5
2r

```

```

**kern
**staff1
*>[A,A,B,B]
*>norep[A,B]
*>A
*lcemba
*clefG2
*k[b-e;-a-d-]
*F
*M2/4
*MM120
*^
8r
8a-/
=1
8a-/L
8g/J
8r
8b-/
8r
8aa-/
8a-/L
8g/J
8r
8ff/
=4
8ff/L
8een/J
16r
16g/LL
16c/
16g/JJ
=5
16r
8f\
=1
8f\L
8en\J
8r
8a-\
8g\
=2
8g\L
8f\J
8c\
=3
8cc\L
8b-\J
8r
8a-\
=4
8a-\L
8g\
8en\
.
8r
.
=5
8f\

```

Abbildung 6: Humdrum-Codierung mit analytischen Informationen, Anfang des Präludiums in f-Moll aus dem *Wohltemperierten Klavier II* von J.S. Bach

Neben dem Melisma Music Analyzer bieten die Humdrum extras noch weitere Programme an. Mit den Befehlen „keycor“ und „mkeyscape“ wird z.B. ein Algorithmus aufgerufen, der die Tonarten bestimmt und graphisch anzeigt. Dieser Algorithmus wird unten näher erläutert.

Im Gegensatz zu den Codierungsformaten Humdrum, Lilypond<sup>27</sup>, MusicXML<sup>28</sup> oder MEI ist das Python-basierte und am MIT entwickelte music21<sup>29</sup> auf musikalische Analysen und Abfragen diverser Art spezialisiert. Anstatt als Codierungssprache zu fungieren, stellt music21 einen „Werkzeugkasten“ („toolkit“) bereit, mit dem die von MIDI, Lilypond, MusicXML und auch MEI importierten Daten analysiert, verarbeitet und wiederum in das jeweilige Ausgabeformat exportiert werden können. Der Export von mit music21 verarbeiteten Daten nach MEI ist allerdings noch nicht möglich. Music21 wirbt damit, „simple to use but [...] also extremely powerful“<sup>30</sup> zu sein und mit wenigen Zeilen Code diese diversen Operationen und Abfragen zu stellen. In der Tat ist music21 zurzeit eins der mächtigsten Werkzeuge; zudem ist die Programmiersprache Python, mit der die Programme

27 Lilypond. Notensatz für Jedermann, <<http://lilypond.org/index.de.html>>, 30.7.2018.  
 28 MusicXML, 2004 von Michael Good entwickelt, ist ein Vorgänger von MEI und basiert ebenfalls auf XML. Es ist vor allem als Austauschformat für unterschiedliche Codierungsformate in Gebrauch, vgl. <<https://www.musicxml.com>>, 30.7.2018.  
 29 Homepage von music21, s. <<http://web.mit.edu/music21/>>, 28.6.2018.  
 30 What is music21? Abschnitt „Learning music21“: <<http://web.mit.edu/music21/doc/about/what.html>>, 28.6.2018.

von music21 aufgerufen und ausgeführt werden, deutlich einfacher und simpler gehalten als bei anderen Programmen, und die Dokumentation ist sehr ausführlich und gut verständlich.<sup>31</sup> Im Folgenden sind einige Zeilen Code zu sehen, mit denen eine Humdrum-Datei importiert und mit Stufen versehen wird, wobei die Tonart für das Stück für diese Analyse festgelegt werden muss:<sup>32</sup>

```
# import humdrum file
bach = m21.converter.parse('bachfminor.krn')
# create chords by combining all voices
bach_chords = bach.chordify()
# define key f-minor
key = m21.key.Key('f')
for chord in bach_chords.recurse().getElementsByClass('Chord'):
# convert each chord to closed position
    chord.closedPosition(forceOctave=4, inPlace=True)
# obtain roman numeral in the context of the key
roman_numeral = m21.roman.romanNumeralFromChord(chord, key)
    # attach result as lyric
    chord.addLyric(str(roman_numeral.figure))
# add chord reduction with numerals to original score
bach.insert(bach_chords)
# export everything as musicxml for further processing
bach.write(fmt='musicxml', fp='bachfminor.xml')
```

Ein Nachteil bei einem MEI-Import ist, dass die analytischen Informationen nicht in die MEI-Datei zurückgeschrieben werden können. Als Export würde sich wieder MusicXML anbieten, das dann in einem Notensatzprogramm wie Sibelius graphisch dargestellt werden kann oder zurück nach MEI konvertiert werden müsste. Eine Analyse mit MEI als Input ist also nur über Umwege möglich und über diese Umwege bzw. Konvertierungen geht oftmals viel von den Inhalten verloren, wird verändert oder es kommen unnötige Informationen hinzu.

All diesen Systemen ist zudem gemeinsam, dass sie Benutzerinnen und Benutzer immer vor die Hürde der Einarbeitung in die jeweiligen Programmiersprachen und in die Arbeit mit der Kommandozeile stellt. Der Ansatz ist deshalb, einen Algorithmus, der zwar schon 1990 entwickelt wurde, aber in den Humdrum extras und auch bei music21 Verwendung findet,<sup>33</sup> für eine „kommandozeilenlose“ Nutzung mit MEI-Daten umzuarbeiten.

Dieser sogenannte key-finding-Algorithmus von Carol Krumhansl und Mark Schmuckler (im Folgenden KS-Algorithmus)<sup>34</sup> basiert auf der einfachen Idee des Auszählens von Tonhöhen und einem Abgleich mit Vergleichswerten. Dabei wird gezählt, wie häufig jede Tonhöhe (unabhängig von Oktave und enharmonischer Verwechslung) in einem Stück vorkommt. Dadurch entstehen sogenannte Histogramme, eine Reihe von Zahlenwerten. Diese Histogramme werden mit der sogenannten „Pearson-Korrelation“ mit Vergleichswerten für

31 music21 documentation: <<http://web.mit.edu/music21/doc/>>, 28.6.2018.

32 Die Zeilen mit einer Raute (#) kommentieren die nachfolgenden Code-Zeile.

33 Modulbeschreibung „music21.analysis.discrete“, <<http://web.mit.edu/music21/doc/moduleReference/moduleAnalysisDiscrete.html>>, 31.7.2018.

34 Carol L. Krumhansl, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford 1990, und Humdrum extras, keycor manpage, <<http://extras.humdrum.org/man/keycor/>>, 28.6.2018.

jede Tonart in Beziehung gesetzt, womit die Ähnlichkeit der beiden Histogramme errechnet werden kann:<sup>35</sup>

$$R(x, y) = \frac{\sum(x_n - \bar{x})(y_n - \bar{y})}{\sqrt{\sum \bar{x}(x_n - \bar{x})^2(y_n - \bar{y})^2}}$$

Die Vergleichswerte entstammen kognitiven Experimenten, bei denen die Probandinnen und Probanden u. a. die Zugehörigkeit von Tönen zu Tonarten in verschiedenen musikalischen Kontexten bewerten sollten.<sup>36</sup> Das Histogramm der Probe wird mit einem Histogramm jeder Tonart verglichen, wobei die Vergleichswerte für C-Dur (im simple-Profil mit den Werten 2,0,1,0,1,1,0,2,0,1,0,1) für Cis-Dur als Grundton um eine Position nach rechts verschoben werden, für D-Dur zwei Positionen nach rechts etc.

Der Originalvergleichswert des Algorithmus ist das Krumhansl-Kessler-Profil. Im Laufe der Zeit haben andere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler weitere Profile aus unterschiedlichen Musikcorpora abgeleitet, die verschiedene Ausprägungen in ihrer Aussagekraft besitzen.<sup>37</sup> Beispielsweise tendiert das originale Krumhansl-Kessler-Profil dazu, die Dominante als Tonika zu erkennen, das Aarden-Esser-Profil neigt leicht dazu, die Subdominante als Tonika zu erkennen. Das simple-Profil hingegen hat keine besondere Ausrichtung, wird bei kleinen zu untersuchenden Regionen aber sehr ungenau (s. Abb. 7).

**kern	**number	**kern	**number	**kern	**number
C	6.35	C	17.7861	C	2
C#	2.23	C#	0.145624	C#	0
D	3.48	D	14.9265	D	1
D#	2.33	D#	0.160186	D#	0
E	4.38	E	19.8049	E	1
F	4.09	F	11.3587	F	1
F#	2.52	F#	0.291248	F#	0
G	5.19	G	22.062	G	2
G#	2.39	G#	0.145624	G#	0
A	3.66	A	8.15494	A	1
A#	2.29	A#	0.232998	A#	0
B	2.88	B	4.95122	B	1
c	6.33	c	18.2648	c	2
c#	2.68	c#	0.737619	c#	0
d	3.52	d	14.0499	d	1
d#	5.38	d#	16.8599	d#	1
e	2.60	e	0.702494	e	0
f	3.53	f	14.4362	f	1
f#	2.54	f#	0.702494	f#	0
g	4.75	g	18.6161	g	2
g#	3.98	g#	4.56621	g#	1
a	2.69	a	1.93186	a	0
a#	3.34	a#	7.37619	a#	0.5
b	3.17	b	1.75623	b	0.5
*.	*.	*.	*.	*.	*.

Abbildung 7: Profile v.l.n.r.: Krumhansl-Kessler, Aarden-Essen, simple, in: <<http://extras.humdrum.org/man/keycor/>>, 28.6.2018

Die Tonart des aus der Berechnung resultierenden höchsten Korrelationswertes R wird als die „richtige“ Tonart des Ausschnitts gewertet. Damit kann die Tonart eines Stücks oder eines Ausschnitts mit hoher Wahrscheinlichkeit korrekt bestimmt werden. Am Beispiel von dem Lied „Von der schlummernden Mutter“ (s. Abb. 8) soll dies gezeigt werden: In dem Notenbeispiel befindet sich, in Achteln gezählt, zwölfmal der Ton *c*, unabhängig von Oktave und enharmonischer Verwechslung. Anschließend werden alle *cis* gezählt, dann alle *d* usw. Daraus entsteht folgendes Histogramm: 12, 1, 6, 5.5, 0, 34, 0, 16.5, 0, 15, 9, 0. Wendet man den KS-Algorithmus auf dieses Histogramm an, erhält man folgende Korrelationswerte: Cmaj: 0,45; C#/Dbmaj: -0,14; Dmaj: -0,17; D#/Ebmaj: 0,28; Emaj: -0,62;

35 Pearson-Korrelation mit *x* als Tonhöhen-Histogramm aus dem zu analysierenden Bereich und *y* als Vergleichswerte für jede Tonart. *x*-Strich und *y*-Strich sind die jeweiligen Durchschnittswerte.

36 Krumhansl, *Cognitive Foundations*, S. 25–31.

37 Vgl. keycor manpage, <<http://extras.humdrum.org/man/keycor/>>, 28.6.2018.

Fmaj: 0,76; F#/Gbmaj: -0,28; Gmaj: -0,02; G#/Abmaj: 0,11; Amaj: -0,44; A#/Bbmaj: 0,79; Bmaj: -0,69.

Man erkennt, dass in diesem dreitaktigen Ausschnitt die Tonarten F-Dur mit 0,76 und Ais bzw. B-Dur mit 0,79 die höchste Korrelation aufweisen und somit als eventuelle Tonarten in Frage kommen.

Abbildung 8: Verovio-Rendering der MEI-Codierung von „Von der schlummernden Mutter“ von Anton Bruckner, Anfang, Kitzler-Studienbuch, S. 22

Nicht selten treten Tonartänderungen innerhalb eines Stückes auf. Der KS-Algorithmus auf das gesamte Stück angewendet, könnte diese Änderungen logischerweise nicht erkennen. Eine notwendige Folge ist, die Musik in Segmente zu unterteilen, die dann jeweils mit dem KS analysiert werden. Die Frage ist, welche Abschnitte sinnvoll sind und das beste Ergebnis liefern. Bei ersten Tests lag die Spanne der Abschnitte zwischen acht Takten und jeder Zählzeit. Die Ergebnisse variierten bei Veränderung der Größe der Abschnitte jedoch stark, so dass hier keine eindeutige Lösung gefunden werden konnte. Das Problem hierbei ist, dass bei großen Abschnitten zu global gerechnet wird und Binnenänderungen der Tonarten nicht berücksichtigt werden. Bei kleinen Abschnitten besteht die Gefahr, dass zu wenig Informationen vorhanden sind, um ein passendes bzw. aussagekräftiges Ergebnis zu erhalten. Craig Sapp hat dieses Problem gelöst, indem er für die auf Humdrum basierenden Codierungen den KS-Algorithmus auf alle möglichen Segmentierungen eines Musikstücks anwendet und sie graphisch darstellt (s. Abb. 9 und 10).

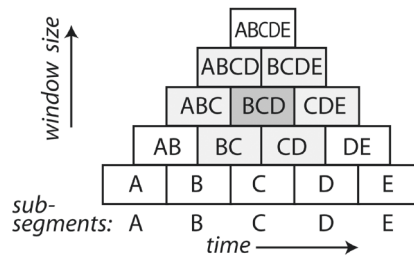


Abbildung 9: Segmentierung eines Musikstücks zur Berechnung der Tonarten, in: Craig Sapp, *Computational Methods for the Analysis of Musical Structure*, Stanford 2011, S. 96

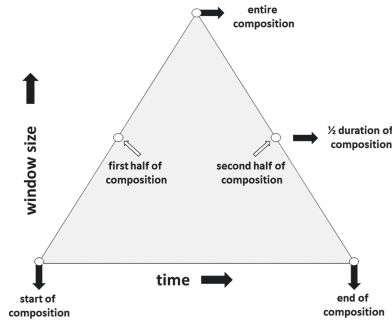


Abbildung 10: Schematische Darstellung einer Komposition, nach: Sapp, *Computational Methods*, S. 73

Die horizontale Achse beschreibt die Zeit vom Anfang des Musikstücks bis zum Ende. Die vertikale Achse beschreibt den Ausschnitt des Stücks, der dem Algorithmus übergeben wird. Somit repräsentiert die Spitze des Dreiecks das gesamte Stück und hat demnach nur einen Wert, eine Tonart. Auf der unteren Kante des Dreiecks werden die kleinsten Abschnitte, also Takte oder sogar Zählzeiten, dargestellt. Von oben nach unten werden die berechneten Ausschnitte immer zahlreicher und kleiner, also auch immer feiner in ihren Ergebnissen. Je nachdem, welcher Ausschnitt aus dem Dreieck angeschaut wird, können mehr oder weniger Details über die Tonartenstruktur erkannt werden. Sapp nennt dieses Diagramm „keyscape“, abgeleitet von „landscape“, weil es, wie in einer Landschaft, Phänomene im Vordergrund gibt, und welche, die im Hintergrund und globaler angesiedelt sind.<sup>38</sup> Dabei wird jeder Tonart eine Farbe zugewiesen. In Abbildung 11 ist das „keyscape“ der *Variation* Nr. 6 von Franz Schubert in Beziehung zu dem Notenausschnitt abgebildet.

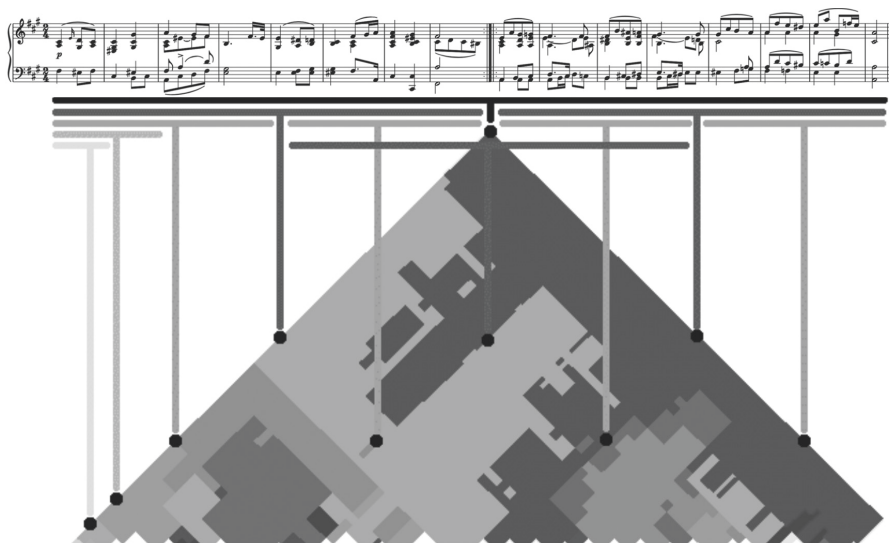


Abbildung 11: Keyscape von Schuberts *Variation* Nr. 6 im Vergleich zum jeweiligen Notenausschnitt, nach: Sapp, *Computational Methods*, S. 76.

38 Vgl. Sapp, *Computational Methods*, S. 74f.

Wie oben erklärt, gibt es verschiedene Profile des KS-Algorithmus, die zum Berechnen benutzt werden können und die sich in ihren Analyse-Ergebnissen immer leicht unterscheiden. Das eigentlich Komplizierte an Modulationen ist aber im Grunde nicht die Identifikation der verschiedenen Tonarten, sondern die „Grenzen“ der Tonarten, die Bereiche, in denen sich die Veränderungen abspielen. Ausschlaggebend ist die Bedeutung der Akkorde, die in verschiedenen Kontexten unterschiedliche oder mehrere Bedeutungen haben können. Grundlage der Akkordanalyse ist die Erkennung der Tonart bzw. des Grundtons. Mit der Segmentierung und der überlappenden Berechnung von Tonarten mit dem KS-Algorithmus werden diese Grenzen zumindest besser lokalisiert. Ambivalenzen und Doppeldeutungen erkennt man bei der händischen Analyse selber, weshalb auch jede Analyse anders ausfällt. Dieses Problem lässt sich kaum oder nur schwer mit einem Algorithmus lösen, obwohl Temperleys Algorithmus versucht, unterschiedliche Interpretationen der Analyse zu bewerten.

Der Ansatz hier ist, dem User kein eindeutiges Ergebnis der Tonarten zu liefern, sondern ihn dabei zu unterstützen, das für ihn „richtige“ Ergebnis zu finden. Bevor dem User eine Akkord- oder Stufenanalyse vorgelegt wird, muss er selbst entscheiden, wo ggf. die Tonartänderungen stattfinden. Dafür wird die Tonart des gesamten Stückes bestimmt, was mit dem KS-Algorithmus selten Probleme darstellt, solange es sich um Musik aus dem Dur/Moll-tonalen Bereich handelt. Daraufhin wird jede Ausschnittsgröße im Stück auf ihre Tonart hin untersucht. Das heißt, neben der globalen Betrachtung des Stückes werden die Abschnitte immer kleiner, von acht Takten zu sieben, sechs Takten usw., wobei diese Abschnitte auch jeweils mit Überlappung berechnet werden, um die Tonartänderungen noch besser lokalisieren zu können. Diese Masse an Informationen und Daten über die Tonarten sollen den Usern schließlich in einem Analyse-Tool zugänglich gemacht werden, in dem diese die Größe des Ausschnitts selbst wählen können und die Tonartänderungen visualisiert dargestellt bekommen. Sie können also nach eigenem Ermessen festlegen, welche Tonarten an welcher Stelle sinnvoll sind und auch, wo und wie die Tonartänderungen stattfinden, welche Tonarten sich wo überlappen und sich dann für eine „Lösung“ entscheiden.

Aufbauend darauf wäre es dann möglich, nach Bestätigung der Tonarten-Abschnitte durch den User, den von Temperley entwickelten Algorithmus zur Grundton- bzw. Akkorderkennung heranzuziehen und mit diesen beiden – KS-Algorithmus und dem Melisma Music Analyzer – auch eine Stufenanalyse durchzuführen. Die bestehenden Programme sollen aber weder verbessert werden, noch soll ein genaueres Analyse-Werkzeug programmiert werden. Sie sollen lediglich in einer benutzerfreundlichen Web-Oberfläche nachgenutzt werden. Ein Alleinstellungsmerkmal dieses Ansatzes ist, dass die Datengrundlage der Codierungsstandard MEI ist und immer wieder in die Ausgangsdaten zurückgegangen werden kann.

### *Abstract*

Studying the harmonic structures of a musical work and exploring its origins is one of the main tasks of traditional musicology. Since the advent of computer technologies, new tools for musical analysis emerged to gain new perspectives on well-known compositions. In the field of digital musical editions, the markup language MEI (Music Encoding Initiative) plays a prominent role for encoding musical notation with a musicological demand. This paper presents the current state of the project “Digital Music Analysis with MEI using the Example of Anton Bruckner’s Compositional Studies”. Its aim is to encode the “Kitzler Study book” written by Bruckner and to present it in a digital Edition. Also, the project explores the capability of MEI for an automatic or half-automatic harmonic analysis.



Rebecca Grotjahn / Joachim Iffland (Detmold / Paderborn)

## Digitale Musikedition und die Wissenschaft der Populären Musik

Digitale Musikphilologie gilt als besonders innovativ. Dabei ist sie, was ihre Gegenstände betrifft, bisher verblüffend konservativ. Editionsprojekte, die sich digitaler Methoden bedienen, sind nach wie vor überwiegend im Bereich der „westlichen Kunstmusik“ angesiedelt: Beethoven, Mozart, Reger, Weber, Zimmermann, um nur einige Projekte zu nennen.<sup>1</sup> Wie sollte es auch sonst sein, könnte man vorurteilsbefangen fragen, denn: Ist Popmusik oder Musik nichteuropäisch geprägter Musikkulturen nicht meistens schriftlos? Und wenn es keine Notentexte gibt – was sollte man da edieren?

Gehen wir zunächst einen Schritt zurück. Auch das Edieren von schriftlich notierter Musik war nicht immer selbstverständlich. Die Motivation für die Entstehung der Musikphilologie war es, Grundlagen für den Umgang mit historischem Material zu schaffen – für die Praxis, vor allem aber für die Forschung. Ediert wurde natürlich nicht wahllos jedwedes historische Material, sondern solche Quellen, denen ein gewisser Wert unterstellt wurde und die man der Gefahr ausgeliefert sah, dass sie in der Rezeption beziehungsweise durch nicht wissenschaftlich abgesicherte Editionen „verfälscht“ werden und verloren gehen könnten. Maßgeblich verantwortlich für die Entwicklung einer musikalischen Editionsphilologie waren vor allem die ersten großen Komponisten-Gesamtausgaben, die ihre Entstehung der Verbindung nationalistischer Motive mit einem bis heute wenig hinterfragten heroengeschichtlichen Konzept verdanken. Reinmar Emans und Ulrich Krämer formulieren: „Obwohl um 1800 der Plan einer umfassenderen Denkmäler-Ausgabe scheiterte, legte dieser den Grund für das Bedürfnis zur Sicherung nationaler Kompositionstraditionen.“ Dies führte „in der Mitte des Jahrhunderts zu einer Reihe von Gesamtausgaben der *als bedeutend erkannten* Komponisten [...]. Eine erste Welle von Gesamtausgaben wurde in den nachfolgenden 50 Jahren auch für editionsphilologische Fragestellungen und Methodik maßgeblich, die freilich je nach Komponist zu sehr unterschiedlichen Editionsprinzipien führte, ja führen musste.“<sup>2</sup> Musikalische Editionsphilologie und das Konzept

- 
- 1 Zu den Projekten siehe „Beethovens Werkstatt“, URL: <<http://beethovens-werkstatt.de>>, „Digitale Mozart-Edition“, URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/main/index.php>, „Reger-Werkausgabe“, <<http://www.max-reger-institut.de/de/reger-werkausgabe/reger-werkausgabe>>, „Carl Maria von Weber-Gesamtausgabe“, <<https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Index>>, „Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe“, <<http://www.adwmainz.de/projekte/bernd-alois-zimmermann-gesamtausgabe-historisch-kritische-ausgabe-seiner-werke-schriften-und-briefe/information.html>>, 7.3.2018. Allgemein zu digitalen Editionsprojekten mit Bezug zu MEI vgl. „Projects/Users“, in: *MEI*, <<http://music-encoding.org/community/projects-users>>, 19.6.2017.
  - 2 Reinmar Emans und Ulrich Krämer, „Vorwort“, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hrsg. von dens., (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5) Berlin / Boston 2015, S. IX f. (Hervorhebung: RG/JI). Vgl. hierzu auch Bernhard R. Appel und Reinmar Emans, Hrsg., *Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis* (= Kompendien Musik 3), Laaber 2017; Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Clavier und Beethovens Klaviersonaten*, Göttingen 2001; sowie Johannes Kepler, *Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven mu-*

der „klassischen“ Musik (oder die „idea of serious music“<sup>3</sup>) entstanden in enger Verbindung miteinander, und so scheint es folgerichtig, dass die Werke von „als bedeutend erkannten“ Komponisten auch den Hauptgegenstand der Forschung zur Digitalen Edition bilden.

Nicht abgebildet wird bisher jedoch der musikkulturelle Wandel, der die Rolle der „klassischen“ Musik in den letzten Jahrzehnten stark verändert hat. Die Zeiten, in denen das „Hochkulturschema“ für die gesellschaftlich tonangebenden Milieus verbindlich war, sind seit einigen Jahrzehnten vorbei.<sup>4</sup> Zunehmend steigt Popmusik<sup>5</sup> in den Rang einer relevanten und gesellschaftlich anerkannten Kulturform auf, die zu Recht beansprucht, als Kunst ernst genommen zu werden. Dickleibige Publikationen – wie etwa Dierich Diederichsens Buch *Über Popmusik*<sup>6</sup> – belegen dies ebenso wie die Feuilletons der großen Tages- und Wochenzeitungen, in welchen über Popmusik mit derselben Seriosität und auf demselben intellektuellen Niveau diskutiert wird wie über Operninszenierungen oder die in Darmstadt bzw. Donaueschingen vorgestellte Neue Musik. Ein Aspekt dieses Wandels ist, dass Popmusik zunehmend Gegenstand von Musikwissenschaft wird. War sie noch vor wenigen Jahrzehnten ein im Fach eher geduldetes als gefördertes Nischenphänomen, das zwischen den (Teil-)Disziplinen Musikethnologie, Musiksoziologie und Musikpädagogik hin und her geschoben wurde,<sup>7</sup> werden nun zunehmend spezielle Studiengänge eingerichtet, mit entsprechenden Lehrstuhl-Denominationen im Schlepptau. Es lässt sich mithin ein Prozess der Etablierung des Forschungs- und Lehrgebietes Popmusik beobachten, der Ähnlichkeiten mit der Verankerung der Musikwissenschaft im Ensemble der universitären Philologien im 19. Jahrhundert aufweist: Ein Spezialgebiet einzelner Gelehrter – wie seinerzeit etwa des Juristen Eduard Hanslick oder des Historikers Gustav Jacobsthal – wird zunächst an einzelnen Universitäten „lehrstuhlfähig“; die erste Generation von grundständig im betreffenden Fach ausgebildeten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern entwickelt die Disziplin weiter und schafft die Arbeitsgrundlagen.

Zu den Grundlagen der Historischen Musikwissenschaft wird neben der Notationskunde bis heute insbesondere die Editionsphilologie gezählt.<sup>8</sup> Denn nur die wissenschaftliche bzw. „Historisch-kritische“ Ausgabe bietet durch ihr „Wechselspiel zwischen Edition, Wissenschaft und Aufführungspraxis“<sup>9</sup> eine verlässliche Grundlage für die Beschäftigung mit einem Werk, „da ein Notentext oftmals nur im Rahmen einer Edition, für die sämtliche Quellen gesichtet und bewertet wurden, so konstituiert werden kann, dass der Wis-

---

*sikalischer Gesamtausgaben* (= Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 5), Norderstedt 2011.

3 So der von Celia Applegate vorgeschlagene, auf den Zusammenhang mit der Herausbildung der deutschen nationalen Identität verweisende Begriff: Celia Applegate, „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century“, in: *19th-Century Music* XXI/3 (Spring 1998), S. 274–296.

4 Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2005.

5 Wir verwenden den Begriff „Popmusik“ in diesem Aufsatz pragmatisch für die Phänomene, die in der wissenschaftlichen Debatte auch als „Populäre Musik“ oder „Populärmusik“ bezeichnet werden.

6 Dietrich Diederichsen, *Über Popmusik*, Köln 2014.

7 Vgl. etwa die Einführung der Herausgeber zu *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer (= Kompendien Musik 14), Ort und Jahr?, S. 7–14, hier S. 7f.

8 Vgl. Martin Albrecht-Hohmaier, „Werkausgaben“, in: *Musikphilologie*, S. 13–21, hier S. 17, sowie Emans / Krämer, „Vorwort“, S. X.

9 Emans / Krämer, „Vorwort“, S. X.

senschaft sinnvolle Schlussfolgerungen und dem Praktiker eine angemessene Aufführung ermöglicht“<sup>10</sup> wird. In Anbetracht der skizzierten Entwicklungen im Fach gäbe es somit Anlass, über eine auf Popmusik bezogene Musikphilologie nachzudenken. Wenn die Popmusik zu einem seriösen Gegenstand der Musikwissenschaft werden soll: Müsste dann nicht damit begonnen werden, ihr ebenso verlässliche Grundlagen für die Beschäftigung mit der Musik zu verschaffen? Der zu erwartenden Zustimmung zu dieser Frage dürfte das skeptische Nachhaken auf dem Fuße folgen: In welcher Form könnte das geschehen, wenn doch, wie Kurt Blaukopf feststellte, Popmusik ihre „Primärexistenz nicht in der Schriftform [...], sondern in der elektroakustischen Aufzeichnung auf Band und Platte“ hat?<sup>11</sup> Popmusik basiert in erster Linie auf Audiomaterial, sie entsteht zumeist nicht beim Aufschreiben, sondern beim Nachspielen und Verarbeiten von Gehörtem sowie in der praktischen Zusammenarbeit verschiedener an einem Song beteiligter Akteure. Notenmaterial existiert nur im Ausnahmefall, etwa in Gestalt der durch Plattenverlage abgeseigneten und im Nachhinein erschienenen Notenausgaben für Fans oder zum Covern. Was also soll man da edieren?

Gerade an diesem Problem, so unsere Überzeugung, könnte die Digitale Edition ihr Potential beweisen. Voraussetzung ist allerdings, dass sie nicht am schriftlich fixierten Notentext als primärer Kategorie festhält. Aber liegt hier nicht ohnehin das wirklich Innovative an der Digitalen Musikedition? Bekanntlich ist Digitale Edition mehr als nur die Ergänzung der traditionellen zweidimensionalen Papier-Edition, die durch Verlinkungen oder Pop-ups eine bequemere Verwendung ermöglicht. Wie Johannes Kepper schreibt, „werden sich langfristig durch eine grundständig Digitale Edition völlig neue Perspektiven eröffnen. Dies hängt einerseits mit der Entwicklung eines für editorische Zwecke geeigneten Codierungsstandards für Musik zusammen, durch den das gesamte vorhandene Datenmaterial (und nicht bloß der Textanteil von Editionen) operationalisierbar wird, zum anderen mit neuartigen Darstellungsformen, die die Dimensionen Raum (sowohl auf die graphische Anordnung der musikalischen Zeichen auf der Seite als auch die Präsentation der Daten im Medium bezogen) und Zeit (also die Prozesshaftigkeit des Kompositions- und Schreibvorgangs) mit einbeziehen, aber ebenso mit bisher kaum genutzten semantisch aufbereiteten Verknüpfungstechniken der Daten“.<sup>12</sup>

Zu dem „gesamte[n] vorhandene[n] Datenmaterial“ von Musik zählen prinzipiell auch Audiodaten und alle weiteren Daten, die auf Musik verweisen, etwa die Materialität von Instrumenten und anderen „Musikmach-Dingen“<sup>13</sup> oder die Körper der Musizierenden. Und bezieht man die von Kepper angesprochenen Dimensionen Raum und Zeit auch darauf – und nicht allein auf das Notenschreiben –, so wird deutlich, dass Digitale Edition auch die Räumlichkeit und Prozesshaftigkeit von nicht notierter Musik umfassen kann. Digitale Edition ist mithin ein Paradigmenwechsel der Editionsphilologie, der die Grundlagen dafür schafft, dass Musik in ihrem performativen Charakter edierbar wird, ob es sich nun um Opern des 18. Jahrhunderts handelt oder um instruktive Ausgaben von Beethoven-

10 Ebd.

11 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München/Zürich 1982, S. 242. Digitale Aufzeichnungs- und Speichermedien hatte Blaukopf noch nicht im Blick.

12 Johannes Kepper, „Digitale Musikedition: Eine Begriffsbestimmung“, in: *Edirom Digitale Musikedition*, <<http://www.edirom.de/edirom-projekt/digitale-musikedition/stimmen/kepper-digitale-musikedition-eine-begriffsbestimmung/>>, 21.2.2018.

13 Johannes Ismaiel-Wendt, *post\_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre Musikmach-Dinge*, Hildesheim 2014.

Sonaten<sup>14</sup> oder um Interpretationen solcher Sonaten oder um Popmusik. Sie wird damit der kulturwissenschaftlichen Neuorientierung des Faches gerecht und ist alles andere als eine Absage daran, so wie dies in einem kürzlich erschienenen Beitrag von Christiane Wiesenfeldt suggeriert wird.<sup>15</sup>

### *Paradigmenwechsel in der musikbezogenen Mediengeschichte*

Dieser Schritt, über die Editionskonventionen hinaus zu denken, ist ein wichtiger Teil der Forschungen zur Digitalen Edition.<sup>16</sup> Im Verbund von Informatikerinnen und Informatikern, Medien- und Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern sowie Tonmeisterinnen und Tonmeistern werden die Veränderungen und Möglichkeiten der digitalen Medien- und Musikedition in den Blick genommen. Hierzu zählt zum einen die Entwicklung von digitalen Werkzeugen sowie von Arbeits- und Visualisierungsplattformen für die Digitale Edition. Doch die Arbeit reicht weiter, denn die hierbei zu lösenden technischen Probleme verweisen im Dialog von Informatik und Kulturwissenschaften auf grundsätzliche Probleme im Feld der Digitalisierung sowie auf den medialen Status von Musik. Daher beschäftigen sich die in diesem Arbeitsfeld tätigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler „mit den Veränderungen und neuen Möglichkeiten beim Übergang von analogen zu digitalen Musik- und Medieneditionen“<sup>17</sup> und berücksichtigen nicht zuletzt die Aspekte der Materialität und Medialität von Musik sowie ihrer Nutzungskontexte. Hierbei werden „musikalische und weitere, primär nicht-textuelle Objekte im Kontext digitaler Editionen in den Fokus der Forschung“<sup>18</sup> gerückt. Neben typologischen Fragen nach Zeichenformen und deren Bedeutungen im Kontext materieller Aspekte<sup>19</sup> sind dabei auch die Folgen der Digitalisierung im Blick: die Frage, wie sich die Transformation musikbezogener Inhalte vom Materiellen zum Digitalen auf die Musik und den Musikbegriff auswirkt.

Dies ist auf diversen Ebenen durchzuführen. Zunächst mag man an die ganz konkrete Ebene der Nutzung denken: Ändert sich etwas grundsätzlich beim Musizieren, wenn digitale Editionen verwendet werden? Oder an die Umsetzung: Wenn bestimmte materielle Eigenschaften für die zu edierenden Objekte von Bedeutung sind (z. B. die Papierqualität oder die verwendete Tinte) – wie kann man diese Eigenschaften in der digitalen Edition erfassen? Lassen sich materielle Eigenschaften digitalisieren – und wenn ja, mit welchem Ziel und mit welchem technischen Aufwand?<sup>20</sup> Es geht also um grundsätzliche Fragen nach den kulturellen Eigenschaften und Bedeutungen dessen, was wir tun.

14 Vgl. hierzu Chaoling Zhang, *Eine digitale Variorum Edition am Beispiel des ersten Satzes von Beethovens Sonate op. 111*. Masterarbeit, Universität Paderborn 2017.

15 Christiane Wiesenfeldt, „Zu viele Noten? Das kann gar nicht sein. Die musikwissenschaftliche Editionspraxis ist bestens auf die digitale Quellenforschung vorbereitet“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 107, 9.5.2018, S. N 3.

16 Wir beziehen uns im Folgenden schwerpunktmäßig auf die Arbeit an dem im September 2014 eingerichteten *Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM)*, das von der Universität Paderborn, der Hochschule für Musik Detmold und der Hochschule Ostwestfalen-Lippe gemeinsam betrieben wird.

17 N. N., „Projektbeschreibung“, in: *Zentrum Musik – Edition – Medien*, <<http://zenmem.de/confluence/>>, 7.11.2017.

18 Ebd.

19 Vgl. „Materialität und Schriftlichkeit“, in: *Zentrum Musik – Edition – Medien*, <<https://zenmem.de/confluence/x/F4ACAq>>, 14.5.2018).

20 Die Bedeutung und Tragweite solcher Fragen werden im Dissertationsprojekt von Joachim Iffland, *Das Erkenntnispotential digitaler Musikedition. Digitale Codierungs-Techniken als Experimentierfeld mu-*

Aus solchen Überlegungen heraus ergeben sich nicht selten retrospektiv Erkenntnisse über die Musik des „analogen“ Zeitalters. Auch die traditionellen Musikmedien waren stets Veränderungen unterworfen, und jede mediale Veränderung brachte Änderungen am jeweils herrschenden Musikbegriff mit sich. Einer der wohl weitreichendsten Schritte wurde mit der Entwicklung der Schrift und somit dem schleichenden Übergang vom flüchtigen „Menschmedium“<sup>21</sup> zum materiell geprägten speichernden Mittler getan. Konstatierte noch Isidor von Sevilla zu Beginn des 7. Jahrhunderts die Flüchtigkeit der lediglich im Menschmedium speicherbaren Musik („Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt“),<sup>22</sup> wurde diese durch die Schrift im Sinne einer Speicherung mit medialen Gegenständen in Verbindung gestellt. Im frühen Mittelalter – so Werner Faulstich – fungierten „Medien wie Sänger und Lehrer [...] zunehmend im Verbund mit den neuen Schreibmedien, insbesondere Brief, Rolle und Kodex“.<sup>23</sup> Musik wurde greifbar und sozusagen mit einem Corpus außerhalb des Menschen und der von ihm verwendeten Musik-Instrumente identifiziert. Langfristig ermöglichte die Notenschrift im Sinne einer Aufführungs-Anweisung die Wahrnehmung vermeintlich abgeschlossener Kompositionen: Musik konnte als „Stück“, als innerlich und äußerlich geschlossene Einheit wahrgenommen werden. Dadurch erst wurde es möglich, Musik nicht – oder nicht alleine – als Handlung, sondern als Objekt wahrzunehmen, was heute so selbstverständlich ist, dass es bisweilen nötig erscheint, darauf hinzuweisen, dass Musik „nicht etwas für alle Zeiten Fixiertes und Starres [ist], wie etwa der musikalische Werkbegriff gelegentlich suggeriert“<sup>24</sup> – auch wenn man Christopher Smalls radikale Formulierung „Music is not a thing at all, but an activity, something that people do“ sicher wird relativieren können.<sup>25</sup>

Mit der Erfindung des Notendrucks im 15. Jahrhundert wurde die Verbindung zwischen Musik und ihren Urhebern zu einem wichtigen kulturellen Konzept. Dass Musik unter dem Namen der Komponisten gedruckt wird, man mithin als Urheber diejenigen Personen betrachtet, die sie notiert haben und nicht etwa diejenigen, die sie akustisch

---

*sikwissenschaftlicher Forschung*, Diss. Universität Paderborn, i. V., untersucht. Der Handlungs- versus Werkcharakter von Musik steht hier in Verbindung mit Materialitätsfragen sowie der Anwendung von Codierungstechniken im Fokus <<http://zenmem.de/confluence/display/ZMEM/Joachim+Iffland%3A+Digitale+Musikedition>>. Im Kontext von MEI untersuchte Agnes Seipelt die mögliche Codierung materieller Aspekte in *Die Wiener Erstaufführung des Freischütz. Versuch einer MEI-basierten Codierung und Darstellung aufführungs- und zensurbedingter Veränderungen im Manuskript*, Masterarbeit, Universität Paderborn 2017 <<http://freischuetz-digital.de/freidiplus.html>>. Zudem beschäftigte sich Ran Mo innerhalb dieses Themenfeldes in ihrem Dissertationsprojekt mit der *Entwicklung von Methoden und digitalen Werkzeugen zur Beantwortung von Datierungs- und Interpretationsfragen im historischen Notenstich* <<https://zenmem.de/confluence/display/ZMEM/Ran+Mo%3A+Historischer+Notenstich>>, 14.5.2018.

- 21 Vgl. etwa Werner Faulstich, *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen*, München 2002, bes. Kap. 1, S. 17 ff., sowie ders., *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900)* (= Die Geschichte der Medien 5), Göttingen 2004, insbes. Kap. 12, S. 219.
- 22 „Wenn nämlich die Töne nicht vom Menschen in der Erinnerung festgehalten werden, vergehen sie, denn aufschreiben kann man sie nicht.“ (Übs. RG) *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum Libri XX*, hrsg. von W. M. Lindsay, Tomus I, Oxford 1911, Lib. 3, XV, 2 [S. 148], <<http://archive.org/stream/isidori01isiduoft#page/n1/mode/2up>>, 23.2.2018.
- 23 Werner Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft* (= Die Geschichte der Medien 4), Göttingen 2002, S. 10.
- 24 Heinz W. Burow, „Mediengeschichte der Musik“, in: *Handbuch der Mediengeschichte*, hrsg. von Helmut Schanze (= Körners Taschenbuchausgabe 360), Stuttgart 2001, S. 347–372, hier S. 349.
- 25 Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998, S. 2.

hervorbringen,<sup>26</sup> gehört ebenfalls zu den Selbstverständlichkeiten, die heute schon aufgrund der sprachlichen Unterscheidung von Komponistinnen / Komponisten einerseits und „Ausführenden“ oder „Interpretinnen / Interpreten“ – die sich stets auf das von jemandem neu hergestellte Objekt der Ausführung beziehen – andererseits kaum hinterfragbar sind.<sup>27</sup> In Verbindung damit steht das Konzept des „Werks“ als einer nicht nur in sich geschlossenen, sondern auch abgeschlossenen – d. h. vom Urheber autorisierten – Einheit.<sup>28</sup> So oft auch gegen die Autorität von Komponistinnen und Komponisten verstoßen und Werke ohne deren Zustimmung in veränderter Gestalt publiziert wurden: Schon dass dies als Problem wahrgenommen wurde und es zu Protesten und Rechtsstreitigkeiten kam, zeigt die gesellschaftliche Dominanz dieses Konzepts an. Institutionalisiert wurde der Werkbegriff schließlich zum einen durch das musikalische Urheberrecht<sup>29</sup> und zum anderen durch die Historisch-Kritische Edition in Gestalt der durch öffentliche Gelder geförderten Denkmäler- und Gesamtausgaben im 19. und 20. Jahrhundert.

Die Drucktechnik ist jedoch auch eine der Bedingungen für die Entstehung der populären Musik, die ab dem 16. Jahrhundert die kommerzielle Verbreitung von Liedern ermöglichte und damit auch eine maßgebliche Motivation für deren Neuproduktion bildete.<sup>30</sup> Auch zählt sie zu den mediengeschichtlichen Bedingungen für ein entscheidendes strukturelles Merkmal moderner populärer Musik: das Starwesen. Nicht erst die audiovisuellen Massenmedien, sondern bereits die Printmedien des 19. Jahrhunderts fungieren als „Speichermedien für das Starkerlebnis“.<sup>31</sup> „As-sung-by-Ausgaben“, in denen beispielsweise die von einer Sängerin / einem Sänger angebrachten Verzierungen notiert sind,<sup>32</sup> fungieren nicht als präskriptive Medien, die vom Nutzer die notengetreue Wiedergabe fordern, sondern als deskriptive Medien, die auf den Star und die konkrete Performanz zurückverweisen. Durch die seit Ende des 19. Jahrhunderts erfundenen Medien Ton- und Filmaufnahme sowie Rundfunktechnik wird schließlich die Speicherung solcher Aspekte von Musik erleichtert, die in Notenschrift nur schwer oder überhaupt nicht festzuhalten sind,<sup>33</sup> insbesondere des Klangs bzw. Sounds. Dabei besteht die Bedeutung der neuen Medien nicht allein in der immer wieder hervorgehobenen Möglichkeit, die Musik – einschließlich ihrer klanglichen Eigenschaften – unabhängig von der Live-Performance zu rezipieren. Im Kontext einer auf Popmusik bezogenen Musikgeschichtsschreibung mindestens ebenso wichtig ist die

26 Burckhardt / Werkstetter, „Die Frühe Neuzeit“, S. 1.

27 Zum Werkbegriff vgl. u. a. Heinz von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis*, Hildesheim u. a. 2001, Birgit Lodes, Hrsg., *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, Tutzing 2010, sowie Burow, „Mediengeschichte der Musik“.

28 Vgl. Burow, „Mediengeschichte der Musik“, S. 358, und Faulstich, „Die bürgerliche Mediengesellschaft“, S. 10.

29 Thomas Bösche, Hansjörg Pohlmann, Carl Haensel, „Urheberrecht“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15581>>, 14.5.2018.

30 Vgl. Nils Grosch, *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, Münster u. a. 2013.

31 Rebecca Grotjahn, „Notationskunde oder Die Speicherung des Stars in den Medien des 19. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie* 24 (2010), S. 328–340, hier S. 340.

32 Zur Veranschaulichung sei hier ein typischer Titel eines solchen Drucks zitiert: *Rule Britannia. With Madame Catalani's Variations. As Sung by Her at the Kings Theatre. Theatre Royal Drury Lane, and at the Grand Musical Festivals*, Arranged with an Accompaniment for the Piano Forte. By Pio Cianchettini. London, Published by J. Millis (vgl. ebd.).

33 Vgl. Werner Faulstich, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter*, S. 219.

Tatsache, dass Aufnahmen auch die Grundlage für die Neuproduktion von Musik bilden können. Ein Beispiel aus den 1920er Jahren wäre die US-amerikanische Gruppe Revelers, deren Schallplattenaufnahmen der deutschen Formation Comedian Harmonists als „Richtschnur“ für die Gestaltung ihres spezifischen Sounds dienten.<sup>34</sup>

*Digitale Edition. Was ist und was kann sie?*

Schon bevor die konservierte Performance via Audio- und Video-Dateien digital distribuiert wurde (von digitalen DAT- oder CD-Speichermedien der frühen 1990er Jahre abgesehen), traten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Techniken der Digitalisierung bzw. genauer der Codierung schriftlich fixierter musikbezogener Inhalte auf die Bühne. Philologische Sparten nutzten digitale Techniken somit schon früher, bedingt dadurch, dass Textanwendungen im Gegensatz zu Audio-Formaten weit weniger hohe Anforderungen an Speicher- und Rechenleistungen stellen. Im Zuge der Entwicklung der Computertechnik lassen sich unterschiedlich motivierte Ansätze erkennen, Datenformate bereitzustellen, die der computergestützten Musiknotation oder der maschinenlesbaren Speicherung des logischen Inhaltes von Werken dienen. Formate wie *MIDI*, *SCORE*, *MuseData* oder *Humdrum* – um nur vier zu nennen – verfolgen dabei unterschiedliche Zielsetzungen und weisen in Bezug auf den Aufbau ihrer Daten unterschiedliche Strukturen auf. Ihre Spezialisierung richtet sich zum Beispiel auf den Notensatz oder auf musikanalytische Aufgaben, womit diese Formate jedoch noch nicht die umfassende Unterscheidung musikbezogener Elemente aufweisen können, wie sie in historisch-kritischen Aufarbeitungen gefordert ist.<sup>35</sup> Mit dem XML-basierten MEI, dem Format der Music Encoding Initiative, wurde ein Codierungssystem entwickelt, welches die musikphilologischen Ansprüche von Musikedition mittels einer sogenannten „beschreibenden Metasprache“ umsetzt. Je nach Erkenntnisinteresse kann dort jedes musikbezogene Zeichen – oder auch ein Teil dessen – in seiner einzigartigen und ihm je nach Kontext auferlegten Bedeutung erfasst und in seiner Funktion innerhalb des Notensystems maschinenlesbar werden. Damit entsteht ein Code, der die musikbezogenen Informationen eines Werkes speichert und es ermöglicht, die jeweiligen Anweisungen und Zeichen samt Annotationen miteinander sowie mit spezifischen Bereichen der graphischen und akustischen Domäne in Beziehung zu setzen.<sup>36</sup> Jeder beliebige Bereich kann hier adressiert und referenziert werden. So lässt sich beispielsweise der Beginn eines in einer bestimmten Quelle verzeichneten Bogens einer oder mehreren Noten

34 Vgl. dazu Joachim Iffland, „Ja, diese Platten waren unsere Richtschnur.“ Einflüsse der Medientechnik auf die Musik am Beispiel der Comedian Harmonists und der Revelers“, in: *Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Marleen Hoffmann, Joachim Iffland und Sarah Schauburger (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 4), München 2012, S. 74–85.

35 Vgl. Johannes Kepler, *Musikedition im Zeichen neuer Medien – Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben* (= Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 5), Norderstedt 2011, S. 307 ff.; Ders., „XML-basierte Codierung musikwissenschaftlicher Daten – Zu den Voraussetzungen einer digitalen Musikedition“, in: *it – Information Technology* 51/4 (2009), S. 216–221, hier S. 217 (dort auch umfassendere Informationen zu alternativen, musikwissenschaftlich weniger relevanten Formaten); sowie Eleanor Selfridge-Field, *Beyond MIDI. The Handbook of Musical Codes*, Cambridge 1997.

36 Zum Domänen-Modell vgl. Milton Babbitt, „The Use of Computers in Musicological Research“, in: *Perspectives of New Music* 3/2 (1965), S. 204 f., und Johannes Kepler, *Musikedition im Zeichen neuer Medien*, S. 295 ff.

zuordnen und in Beziehung zur gleichen, unter Umständen völlig anders vorgefundenen Stelle einer zweiten Quelle setzen. Die Codierung kann damit je nach Forschungskontext eine Situation mit all ihren (Un-)Eindeutigkeiten in beliebiger Tiefe beschreiben, macht diese bedingt graphisch reproduzierbar<sup>37</sup> und lässt für Benutzerinnen und Benutzer einer Edition sämtliche von der Edition als relevant eingestuftes Quellen und Interpretationen identifizierter Problemstellen sichtbar werden. Der Code hält somit im Fall von MEI alle Informationen bereit, um musikalische Inhalte in beliebig vielen Varianten musikalisch (bzw. graphisch und akustisch) reproduzieren zu können. Damit wird – unter anderem auch der kritische Apparat vom Anhang (und vom nicht immer leicht überschaubaren Anhängsel) direkt in den Notentext integriert<sup>38</sup> und eine neue Möglichkeit der Übersicht geschaffen, die es ermöglicht, Abweichungen zwischen Quellen durch maschinellen Vergleich und durch die variable Anzeige der Ergebnisse in neuer Präzision und neuem Umfang darzustellen.<sup>39</sup>

Dieses Codierungs-Prinzip wird in einer steigenden Zahl digital ausgerichteter Projekte genutzt – nicht zuletzt solchen, die sich (in unterschiedlicher Weise) vom Konzept des abgeschlossenen komponierten Werks als Gegenstand der Edition verabschieden<sup>40</sup>. Hierzu zählt das Projekt *Freischütz Digital*, das sich an dem 2006 durch Frans Wiering, Tim Crawford und David Lewis vorgestellten, auf dem Prinzip (dynamischer) Hypertexte basierenden „mehrdimensionale[n] Modell“ für digitale Editionen orientiert und dieses erstmals für den Bereich der heute üblichen Musiknotation (Common Western Notation) entwickelt und umsetzt. Dabei steht die Verknüpfung von graphischer, logischer und akustischer Domäne von Musik innerhalb einer Codierung im Mittelpunkt.<sup>41</sup> Als weitere Beispiele seien die Projekte OPERA,<sup>42</sup> Sarti-Edition („A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“),<sup>43</sup> Beethovens Werkstatt<sup>44</sup> sowie Detmolder Hoftheater genannt. Entwicklung eines MEI- und TEI-basierten Modells kontextueller Tiefenerschlie-

37 Vgl. hierzu auch die „Genetic Sandbox“ des Projekts *Beethovens Werkstatt*, <<http://www.beethoven-werkstatt.de/genetic-sandbox/>>, 14.5.2018.

38 Zu den Problemen und Aufgaben der ‚Aufwertung‘ von Annotationen vgl. „Annotationen“, in: *Zentrum Musik – Edition – Medien*, <<https://zenmem.de/confluence/display/ZMEM/Annotationen>>, 14.5.2018, sowie Aristotelis Hadjakos / Joachim Iffland / Andreas Oberhoff / Reinhard Keil / Joachim Veit, „Challenges for annotation concepts in music“, in: *International Journal of Humanities and Arts Computing (IJAHAC)* 11/2 (Oktober 2017), S. 255–275.

39 Letztlich ergibt sich hieraus für Nutzer aber auch die neue Herausforderung, ungleich mehr Details denn je nachvollziehen zu können; dies ist mitunter ein wichtiger Aspekt bei der Entwicklung von auswertenden Systemen, wie bspw. dem „Dynamic Score Rendering“ von *Freischütz Digital* <<http://freischuetz-digital.de/demo-dynamic-score-rendering.html>>, 14.5.2018, wie überhaupt die Entwicklung von Systemen zur Auswertung codierter Inhalte einen wesentlichen Forschungs- und Aufgabenkomplex darstellt. Zu MEI und seinen Besonderheiten in Bezug auf wissenschaftliche Standards vgl. darüber hinaus Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien*, S. 223 ff.

40 Zu MEI und seinen Besonderheiten in Bezug auf wissenschaftliche Standards vgl. ebd.

41 Zum 2006 vorgestellten mehrdimensionalen Modell Frans Wierings vgl. ders. / Tim Crawford / David Lewis, „Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model“, in: *Modern Methods for Musicology. Prospects, Proposals, and Realities*, hrsg. von Tim Crawford und Lorna Gibson, Ashgate 2009, S. 23–45.

42 „Projektbeschreibung“, in: *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelditionen*, <<http://www.opera.adwmainz.de/beschreibung.html>>, 8.11.2017.

43 N. N., „Sarti-Edition“, in: *Sarti-Edition*, <<http://sarti-edition.de>>, 8.11.2017.

44 Zum Projekt siehe <<http://beethovens-werkstatt.de>>, 14.5.2018.



ßung von Musikalienbeständen am Beispiel des Detmolder Hoftheater im 19. Jahrhundert (1825–1875)<sup>45</sup> genannt.

### *Digitale Edition als Übergangsdiskurs*

Der Blick auf das Potential digitaler Editionen erfordert, sich von den mit zweidimensionalen Buchseiten verbundenen Vorstellungen zu lösen. Dadurch, dass der Prozess des Codierens die gespeicherten Informationen vom gedruckten oder (neu) geschriebenen „Ergebnis“ trennt und zunächst die Erfassung musikbezogener Inhalte und deren Varianten auf logischer Ebene fokussiert, ist dieser Prozess ein mehrdimensionaler, der die Möglichkeiten der Schriftmedien übersteigt.<sup>46</sup> Und dennoch: Die genannten Projekte zeigen, dass die Fokussierung und Untersuchung umfassenderer, über die Möglichkeiten traditioneller Editionsmethoden hinausreichender Aspekte durch die Codierung und deren digitale Präsentation möglich wird. Die Varianz von Werken kann leichter in den Blick genommen oder gar zum Hauptgegenstand einer Edition werden, und der einer Edition innewohnende Konstruktionsvorgang sowie die Suggestion eines festen Werks, das nur so und nicht anders bestehen könne, wird aufgefangen. Dennoch bleiben das Werk und mit ihm verbundene Gattungsfragen im Zentrum der Aufmerksamkeit. So räumen selbst Vertreter der Forschungsprojekte zur digitalen Edition immer wieder ein, dass sie diese „nicht als Ersatz für gedruckte [Werk-]Ausgaben [sähen], sondern als Ergänzung. Die Haptik eines Buches ist am Computer nicht vermittelbar und auch für eine praktische Aufführung ist eine rein digitale Ausgabe kaum geeignet“<sup>47</sup> – so Johannes Kepper. Überhaupt ist „Verlust“ ein viel diskutiertes Ästhetik-Thema im Rahmen medienbezogener Digitalisierungs-Debatten. „Haptik“, Wärme, Klangqualität und Authentizität analoger Systeme werden immer wieder angesprochen und vermisst – wie es etwa auch im Zuge der Einführung der mp3-Datenkompression von Audio-Dateien diskutiert wurde.<sup>48</sup>

Doch geht es im Falle digitaler Editionen wirklich um den Tastsinn, oder haben wir es hier mit einem Übergangsdiskurs zu tun, bei dem sich die Akteure noch nicht ganz zum Wechsel ihrer Paradigmen durchringen konnten, weshalb sie an der gedruckten Ausgabe als der doch irgendwie „eigentlichen“ Medienform festhalten? Dies entspräche den in der Mediengeschichte immer wieder zu beobachtenden Paradigmenwechseln: „Es erscheint als Grundregel der Kommunikationsgeschichte, dass jedes neue Medium sich zunächst dem alten Medium angleicht und erst langsam seine eigenen Möglichkeiten durchsetzt.“<sup>49</sup> Müsste man nicht versuchen, sich von der Bindung an den gedruckten Notentext zu lösen und damit die voraussehbare Entwicklung antizipieren, dass sich der Musikbegriff auf-

45 Detmolder Hoftheater, „Home“, <[www.hoftheater-detmold.de](http://www.hoftheater-detmold.de)>, 8.11.2017.

46 Für den Bereich der Literaturwissenschaft hat sich beispielsweise Christof Schöch mit dem Nutzen digitaler Codierungsverfahren beschäftigt, vgl. ders., „Ein digitales Textformat für die Literaturwissenschaft: die Richtlinien der Text Encoding Initiative und ihr Nutzen für Textedition und Textanalyse“, in: *Romanische Studien* 4 (2016), <<http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/58/517>>, 10.8.2017.

47 Kepper, „Digitale Musikedition – Eine Begriffsbestimmung“.

48 „Nuancen [...] gehen verloren“ und die „Klangqualität hat sich dramatisch verschlechtert – in allen Bereichen“, klagen beispielsweise Lars Winckler und Oliver Haustein-Teßmer in ihrem Artikel „Wie MP3 die Qualität der Musik zerstört hat“, in: *Die Welt* 28.2.2008, <<https://www.welt.de/wirtschaft/webwelt/article1721723/Wie-MP3-die-Qualitaet-der-Musik-zerstoert-hat.html>>, 11.7.2017.

49 Horst Wenzel, *Mediengeschichte vor und nach Gutenberg*. Darmstadt 2007, S. 77.

grund der Digitalisierung ändern wird? Auch hier setzen die Forschungen insbesondere am ZenMEM an, das laut Projektbeschreibung „seinen besonderen Schwerpunkt [...] auf dem Gebiet nicht-textueller bzw. hybrider Objekte“<sup>50</sup> hat. Denn die Paradigmen, die Notenschrift, Notendruck und Tonaufzeichnung begleiten, werden künftig nicht einfach in das Digitale übertragen und gewissermaßen einem anderen Träger überlassen. Durch die Codierungstechniken wird sich der Horizont erweitern, die Flexibilität der Codierung und deren Weiterentwicklung werden den Blick zunehmend vom schriftlich fixierten Text lösen. In dieser Betrachtungsweise sowie in den entstandenen Techniken liegt ein Potential, welches im bisherigen Editions-Kontext noch kaum genutzt wird.

### *Edition nicht-textueller Objekte – das Beispiel Covern*

Ein kleiner Ausblick, in welche Richtungen sich die Forschung in diesem Sinne erweitern könnte, sei hier abschließend am Beispiel der Popmusik gegeben, deren Erforschung es ja – wie oben ausgeführt – zwingend erfordert, nicht-textuelle bzw. nicht-notenschriftliche Objekte in den Editions-kontext einzubeziehen. Als Thema wählen wir das in der Popmusik auf unterschiedlichen Ebenen vieldiskutierte Phänomen der „Cover-Version“, an dem sich nicht nur zeigen lässt, wie wichtig das Nachdenken über eine ausgeweitete und an Richtungen wie die Popmusik angepasste Philologie ist, sondern auch, welchen Nutzen die digitalen Methoden hier zu leisten versprechen.

Den Begriff Cover-Version zu definieren, ist nicht einfach, muss er doch, wie Christian Huck in seiner grundlegenden Studie zum Thema betont, „für einiges herhalten“.<sup>51</sup> Auch wenn Huck den begrifflichen Ursprung im Unklaren lassen muss,<sup>52</sup> war es lange Common Sense, dass, wie es bei Peter Wicke u. a. zu lesen ist, der Begriff der Cover-Version als „Bezeichnung für die mit anderen Musikern nachproduzierte Kopie eines bereits auf Tonträger vorliegenden Titels [bestand], die in der Regel noch in der Popularitätsphase des Originals herausgebracht wird und als rein kommerziell orientierte Praxis nichts mit der eigenständigen Neuinterpretation vorhandener Musiktitel zu tun hat“<sup>53</sup>.

Für das Publikum der Populären Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es wichtiger, Versionen eines Stückes zu hören als das „Original“.<sup>54</sup> Dass sich mit dem „richtigen Sound für das passende Publikum“<sup>55</sup> Musik vermarkten ließ, gehört zweifellos zum Hintergrund dieser Praxis, die sich allerdings auch daraus erklären lässt, dass Musikerinnen und Musiker innerhalb des traditionellen, auf „Sheet Music“ und deren Ausführung basierenden Systems von Musik sozialisiert und ausgebildet waren. Eine typische Medienform des Übergangs von diesem System in die moderne Populärmusik (mit „Primärexistenz“<sup>56</sup> Tonaufnahme) sind die „Medienpakete“, die in den 1930er und 1940er

50 N. N., „Projektbeschreibung“, in: *ZenMEM*, URL: <<http://www.zenmem.de>>

51 Christian Huck, „Coverversionen. Zum populären Kern der Popmusik“, in: *Pop. Kultur und Kritik* 3/1 (2014), S. 153–176, hier S. 160.

52 Huck, „Coverversionen“, S. 163. Huck stellt dort die Überlagerung eines Songs oder die Überlagerung eines Marktes als mögliche Ursprünge vor.

53 Peter Wicke / Wieland Ziegenrücker / Kai-Erik Ziegenrücker, Art. „Cover Version“, in: *Handbuch der Populären Musik*, hrsg. von dens., Mainz 2007, S. 174f., hier S. 174. Vgl. dazu Huck, „Coverversionen“, S. 160 und 172.

54 Vgl. Huck, „Coverversionen“, S. 164, 170f.

55 Ebd., S. 164.

56 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft* (siehe Fußnote 11).

Jahren erstellt wurden: Schlager oder Songs waren genuin Bestandteil von Kinofilmen und wurden zeitgleich mit deren Premieren separat sowohl als Schallplatte als auch als Notenheft für das Nachspielen (ob am heimischen Klavier oder öffentlich in Konzerten) vermarktet.<sup>57</sup> In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch wurde das Covern zunehmend mit künstlerischem Anspruch aufgeladen; es ging „auch darum, [...] sich in eine Tradition hineinzusingen bzw. eine solche zu begründen“.<sup>58</sup> Dabei sind aufgrund teilweise langer Interpretationstraditionen die ersten Musikerinnen und Musiker oder Komponistinnen und Komponisten oft nicht mehr bekannt. So kursiert etwa der Song „The Tide is high“ aus den 1960er Jahren heute in etlichen Versionen und wurde seit seiner Erst-Veröffentlichung durch die Gruppe The Paragons von Dekade zu Dekade von vielen Interpretinnen und Interpreten als Coverversion veröffentlicht.<sup>59</sup> An diesem Thema entzündeten sich Debatten über Originalität, über Authentizität und in Verbindung damit über den Wert des Coverns an sich.<sup>60</sup>

Vor allem eine Sonderform des Coverns macht dies deutlich, nämlich die der Tribute-Band bzw. des Tribute-Albums. Teilweise als künstlerisch wertlos und nicht-authentisch betrachtet,<sup>61</sup> gelten sie im entsprechenden Umfeld – die vielleicht als eigenständige Tribute-Szene zu bezeichnen wäre – als Non Plus Ultra. Dies bezeugt ein im Jahre 2017 in der Süddeutschen Zeitung erschienener Artikel „Lieben und loslassen“. Am Beispiel von Pink Floyd berichtet hier Alexander Gorkow über die ernste Welt des Coverns und über den Sänger und Gitarristen Damian Arlington, der, bevor er die derzeit bekannteste Pink-Floyd-Coverband Brit Floyd gründete, eine australische Coverband verlassen hatte, „weil er alles noch perfekter machen wollte, weil alles nur 90-prozentig, nicht 99-prozentig nach Pink Floyd klang“.<sup>62</sup> Covern ist also nicht gleich Covern; Covern kann sich auf unterschiedlichen Niveaus abspielen, und zur Distinktion wird ein eigener Begriff eingeführt: Tribute. So sei Brit Floyd laut Gorkow „keine Coverband. Sie sind eine Tributeband. Es reicht nicht, die Lieder zu covern. Man muss ihnen seinen Tribut zollen. Man muss vor ihnen auf die verdammten Knie und sie exakt so spielen, wie sie gedacht waren“.<sup>63</sup> Es ist bezeichnend, wie hier Vorstellungen aus der klassischen Musikkultur reproduziert werden. Vor dem Werk eines Autors (bzw. einer Band) hat man auf die Knie zu gehen – lediglich dass es „verdammte“ Knie sind, ist der sprachliche Tribut an die Popkultur. Beim Covern ist die Einheit von Tonaufnahme und Werk aufgebrochen: Coverbands interpretieren, so wie ein Orchester eine Brahms-Sinfonie interpretiert. Gorkow legt damit einen emphatischen Werkbegriff an, verbunden mit Autorschaft und Intentionalität. Damit verändert sich auch die Rezeption entscheidend. Aus dem am Star interessierten typischen „Pop-Fan“ wird der „wahre“ Fan, denn, so Gorkow weiter, „wahre Fans [sind] nicht *starstruck*. Es geht nicht um

57 Vgl. hierzu Rebecca Grotjahn, „Ein Lied wie dieses muss gebracht werden, ausgestattet – wie ein Theaterstück“. Willi Forst und die Inszenierung des Singens“, in: *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, hrsg. von Armin Loacker, Wien 2003, S. 165–187.

58 Huck, „Coverversionen“, S. 160.

59 Vgl. ebd. S. 164.

60 Vgl. ebd., S. 162, 164 und 172.

61 Vgl. ebd., S. 157.

62 Alexander Gorkow, „Lieben und loslassen“, in: *Süddeutsche.de*, 31. März 2017, S. 1–11, hier S. 5, <<http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/coverbands-lieben-und-loslassen-1.3445563>>, 29.5.2017. In der Printversion unter dem Titel „Verweile doch“, in: *Süddeutsche Zeitung* 77 (1./2. April 2017), S. 13–15.

63 Ebd., S. 5.

Selfies und Anfassen und all dies, es geht ums Werk.“<sup>64</sup> Wie in der „klassischen“ Musik steht das Werk nicht für sich, sondern es ist in ein Œuvre eingebunden, innerhalb dessen es Haupt- und Nebenwerke gibt: „Das Lied [„Comfortably Numb“] ist für Pink-Floyd-Fans das, was die Hohe Messe in h-Moll für die Freunde Johann Sebastian Bachs ist.“<sup>65</sup> Genauso werden Schaffensperioden unterschieden, indem etwa der Song „High Hopes [...] zum Spätwerk der Band“ gerechnet wird.<sup>66</sup> Auch die Idee des Kunstwerks, das Geheimnisse birgt und verstanden zu werden einfordert, bekommt hier rezeptionelle Bedeutung: „Das Kind, das nicht den Text, aber doch die Botschaft des Liedes versteht. Wunder wahrer Kunst: Sie ist geheimnisvoll und lüftet genau deshalb das Geheimnis ihrer Botschaft.“<sup>67</sup>

Doch gleichzeitig zeigt sich am Beispiel von Brit Floyd ein neues, an die spezifischen Bedingungen von Pop angepasstes Autorschaftskonzept. Der Autor oder Schöpfer – hier ausgedrückt in dem alten Bild des Autors als Vater seiner Kinder<sup>68</sup> – ist der (Pink-Floyd-) Sänger David Gilmour: „Da *er* es ist, da *es seine* Stimme ist, bist du noch mal bei der Geburt des Liedes dabei, ‚Fat Old Sun‘ ist sein Lied, seine Idee, es ist sein Kind. Das hier, an diesem Abend, ist der Beweis ... Was für ein Moment!“<sup>69</sup> – so wird hier zustimmend der für den Artikel interviewte Schauspieler und Musiker Olli Dittrich zitiert. Die Authentizität, das „Wesen“ des Autors und seine Originalität macht Gorkow an der Sängerstimme fest, deren Unverwechselbarkeit er an anderer Stelle betont. Hier lobt er die Band Brit Floyd für die hohe Qualität ihrer Cover: „Anlässlich von ‚Dogs‘ etwa könnte man fast ins Grübeln kommen, wenn man kurz die Augen schließt: Das kommt schon sehr an Pink Floyd ran.“<sup>70</sup> Nur Gilmours originale Stimme lasse sich natürlich nicht imitieren: „Den Rahmen bekommen Brit Floyd prima hin, den Rest nicht, und dafür können sie nichts. Gilmours Stimme ist sehr spezifisch *mellow*, man kann das mit ausgereift übersetzen, aber das trifft es nicht so ganz. Es ist eine mächtige, dabei schwebende Stimme, man meint, sie kommt aus einem gewaltigen Resonanzraum, aus einer Art Hall, auch dann, wenn er den hohen Ton bei einem Folksong führt. Diese Stimme ist wie Südfrankreich in der elektrischen Hitze des Hochsommers. Es ist eine Lavendelstimme, es fehlt ihr das Glockige, Speckige, Knallende, Opernhafte.“<sup>71</sup>

So versucht Gorkow die Originalität der Stimme Gilmours zu beschreiben, zugleich aber auch deutlich zu machen, dass sie sich jeder Beschreibung entziehe. Seine Betrachtungen stellen somit ein Dokument für den Übergang von Kriterien der romantischen Musikästhetik in die Popmusik dar. Genauer: die *Pop-Musik*. Denn es ist die Musik, an der das Kunsthafte festgemacht wird, alles andere wird als „starstruck“ beiseitegelegt. Ebenso geht aber auch eine kulturelle Praxis aus der klassischen in die Popmusik über: die Interpretation, deren Qualität an den Intentionen des Autors gemessen wird.

Aus dem hier exemplarisch geschilderten Sachverhalt erwachsen zwei Aufgaben für eine Wissenschaft der Populären Musik. Die eine ist, sie im Kontext des Diskurses über Werk und Autorschaft zu analysieren. Die andere jedoch besteht darin, zu fragen, auf welcher

64 Ebd., S. 3.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 4.

67 Ebd., S. 4.

68 Vgl. Michele Caella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 20), Kassel u. a. 2014 S. 119 ff.

69 Gorkow, „Lieben“, S. 10. (Hervorhebungen im Original.)

70 Ebd., S. 6.

71 Ebd.

Basis solche Untersuchungen eigentlich stattfinden können. Welche Quellen, welche Texte sind hier Grundlage? Zu untersuchen, wie Covern funktioniert und welche soziologischen und kulturellen Bedeutungen diesem Prozess wiederum innewohnen, bedarf derselben Grundlage wie die Analyse „klassischer“ Musik: eines Korpus von abgesicherten Editionen. Diese sind jedoch erst denkbar, seit die digitale Editionsphilologie den Gegenstandsbereich von Editionen über die schriftlich fixierten Notentexte hinaus erweiterbar gemacht hat. Denn eines steht fest: Die Basis – für die Praxis des Coverns und für die darauf bezogene Forschung – sind Tonaufnahmen. Notentexte gibt es entweder gar nicht, oder sie existieren als Grundlage für zugespielte Spuren bzw. als deskriptive Medien im Sinne einer Transkription. Zu den für die Analyse relevanten Tonaufnahmen zählen aber nicht nur zu einem bestimmten Zeitpunkt veröffentlichte Endprodukte – die Schallplatte, die CD, die Audiodatei –, sondern auch Versionen, die vor oder nach der Herstellung des Endprodukts hergestellt wurden, etwa Varianten oder Materialien, die aus dem Studio kommen (oder wo auch immer ein Song entstand). So auch bei Pink Floyd, wie Gorkow annimmt: „Die [während einer Show von Brit Floyd] eingespielten Alltagsgeräusche und -filme sind offenbar bei der Firma Pink Floyd Ltd. für die lizenzierte Zweitverwertung eingekauft, auch die Licht- und Bildregie unterstützt eine komplette Pink-Floyd-Show in verkleinertem Maßstab.“<sup>72</sup> Die Originalität einer Interpretation mag sich hier also als vorherrschendes Moment der Rezeption entpuppen. Doch Forschungen können sich dabei eben nicht im gewohnten Maß auf „originale“ Handschriften und Drucke beziehen. Noch dazu werden Werke in der Popmusik vielfach mit den Interpretinnen / Interpreten und nicht mit den – oft nicht selbst interpretierenden – Komponistinnen / Komponisten identifiziert. Die Existenz und Genese dieser Werke liegt weiterhin in (bestimmten) Ton- und Filmaufnahmen begründet und ist vom Einsatz technischer Objekte – Instrumente, Verstärker, Effektgeräte – entscheidend geprägt. Mit der Folge, dass Forschungen mit Blick auf Sammlung, Auswertung und Darstellung dieser Daten auch nur begrenzt stattfinden. Zu amorph scheint deren Gegenstand sowie dessen Sammlung und Auswertung.

Am Beispiel des Coverns zeigt sich eine kulturelle Praxis, die in der Popmusik desto wichtiger werden wird, je mehr das kulturelle Prestige von Pop steigt. Popmusik ist längst Gegenstand wissenschaftlicher Forschung; spezifisch musikbezogene Ansätze sind in ihr allerdings nicht dominant. Damit sei nicht gesagt, dass sie das zwingend sein müssten – wir sprechen uns ja auch in der historischen Musikwissenschaft für kulturwissenschaftliche Ansätze aus (ohne die wir auf das hier abgehandelte Thema auch gar nicht gekommen wären) und sehen in den im Popdiskurs zu beobachtenden Anleihen an der romantischen Autonomieästhetik eher einen Fall für die Diskurs- als für die Musikanalyse. Nehmen wir jedoch das Fach Musikwissenschaft insgesamt in den Blick, so steht es uns nicht zu, einen musikanalytischen Zugang an Popmusik grundsätzlich zu delegitimieren und ihn durch Verweigerung von Editionen zu verunmöglichen: Wenn ein Kunstanspruch an der Musik festgemacht wird und dieser wissenschaftlich beschrieben werden soll, stellt sich das Quellenproblem. Zugleich aber tut sich ein Arbeitsfeld auf: eine auf Popmusik bezogene, ihren Bedingungen gerecht werdende Philologie. Eine kritische Edition eines Popstücks, dessen Entstehung, Tradierung und Rezeption in vielfältigen Medienformen und Objekten begründet liegt, ist jedoch momentan kaum übersichtlich möglich. So wie es am Anfang der auf „klassische“ Musik bezogenen Musikwissenschaft stand, Material zu sammeln und in Editionen zugänglich zu machen – vordergründig für die Musikausübung, eigentlich aber

---

72 Ebd., S. 5.

für die wissenschaftliche Auseinandersetzung –, so ist es jetzt an der Zeit für eine Philologie der Popmusik.

Anknüpfungspunkte für entsprechende Forschung gibt es bereits: Die Bernd-Alois-Zimmermann-Gesamtausgabe, die als erstes musikwissenschaftliches Editionsprojekt für Musik nach 1945 mit der Integration und dem Umgang mit Audio-Editionen konfrontiert ist, sieht sich „eine[r] derzeit einmalige[n] Chance zur Entwicklung innovativer philologischer Methoden im Bereich der Musik“<sup>73</sup> gegenüberstehen. Die Probleme, die solche Kompositionen mit sich bringen, macht Volker Straebel deutlich, der in seinem gleichlautenden Artikel ein „Challenging the Idea of a Critical Edition of Historic Music for Recording Media“ konstatiert: „In electro-acoustic music for recording media [...], the notion of an interpretative performance vanishes and the very concept of composition for magnetic tape seems to imply the music’s reproducibility.“<sup>74</sup> Und auch auf aktive Künstlerinnen und Künstler wirkt sich die mit aktueller Musik verbundene Editions-Problematik aus. So im Fall der isländischen Sängerin Björk: Im Rahmen der Herausgabe ihrer „34 scores for piano, organ, harpsichord and celeste“ macht sie deutlich:

„[I] was curious about the difference of midi (digital notation) and classical notation and enthusiastic in blurring the lines and at which occasions and how one would share music in these new times. [...] 100 years ago most music was shared through scores, does that even apply to today? [...] [M]aybe I should share digital notation that people could connect to their synths or do harpsichord versions of electronic beats to enjoy in the living rooms and hopefully families singalong to.“<sup>75</sup>

### *Herausforderungen einer Pop-Philologie*

Um diesem Themenfeld zu einer Basis zu verhelfen, plant das ZenMEM, sich in Zukunft umfassender mit dem Komplex der Medienedition auseinanderzusetzen und Basismodelle zu entwerfen, die einer Pop-Philologie mit all ihren Herausforderungen dienlich sein wird. Versuchen wir uns vorzustellen, wie sie arbeiten würde. Am Beginn steht das Sammeln. Greifbar sein müsste nicht nur die in den Verkauf gegebene Aufnahme des zu edierenden Stücks – was aber schon schwierig genug ist, denn noch viel mehr als in der notentextbezogenen klassischen Musik gibt es oft diverse in den Handel gelangte Versionen, die sich nur in Nuancen unterscheiden. Allein sie aufzulisten und zu vergleichen, erbrächte dickleibige Bände (bzw. umfangreiche Datenbanken), die von ihrer Funktion her Werkverzeichnissen ähnelten, aufgrund der Menge der Daten und der Komplexität ihrer Verknüpfungen jedoch noch weitaus entschiedener als diese nach digitalen Präsentationsformen verlangten. Lässt sich in der „klassischen“ Philologie vielleicht noch darüber streiten, ob Digitale Edition sinnvoll ist oder nicht – in der Philologie der Popmusik ist sie unumgänglich. Nur im digitalen Medium ist das direkte Einbauen von Audiodateien möglich, und nur hier lassen

73 „Projektbeschreibung“, in: *Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe. Historisch-kritische Ausgabe seiner Werke, Schriften und Briefe*, <<http://www.adwmainz.de/projekte/bernd-alois-zimmermann-gesamtausgabe-historisch-kritische-ausgabe-seiner-werke-schriften-und-briefe/beschreibung.html>>, 31.7.2017.

74 Volker Straebel, „The Project for Magnetic Tape (1952/53): Challenging the Idea of a Critical Edition of Historic Music for Recording Media“, <[https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak\\_pub/2009/Straebel%202009\\_Critical%20Edition%20Tape%20Music.pdf](https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/2009/Straebel%202009_Critical%20Edition%20Tape%20Music.pdf)>, 31.7.2017).

75 Björk, „34 scores for piano, organ, harpsichord and celeste“, in: Björk, <<http://bjork.com/#/news/34scoresforpiano,organ,harpsichordandceleste>>, 14.7.2017.

sich diese miteinander sowie mit Daten anderer Domänen in Beziehung setzen (und nur hier lässt sich die Angst vor dem physischen Umfang der Edition relativieren). Hierzu ist es erforderlich, Annotationsmethoden zu erarbeiten, die diesem Anspruch gerecht werden,<sup>76</sup> zumal ja noch weitere Materialien aus dem Kontext der Entstehung hinzukämen: Probe-pressungen, Zwischenversionen etc. Wenn wir uns für das Endprodukt und seine künstlerische Aussage interessieren, können diese überaus aufschlussreich sein – nicht weniger als Beethovens oder Schönbergs Skizzen und Entwürfe.

Anhand der knappen Überlegungen wird deutlich, vor welchen Problemen eine Philologie der Popmusik stünde. Hierzu zählt auch die schiere Menge des möglichen Materials. Um dies zu bewältigen, dürfte die Digitale Edition die einzige Chance sein: Sie macht es beispielsweise möglich, Noten mittels Automatismen aus einem gedruckten Bestand heraus in die Codierung zu überführen und editorische Verknüpfungen von logischer, graphischer und akustischer Domäne zu erzeugen. Ein noch größeres Problem ist indessen die Rechtsfrage. Werden Musiklabels wie Pink Floyd Music Ltd., Apple Records oder Warner Music das Material der Forschung zur Verfügung stellen? Werden ihre Manager über die im Rahmen von Drittmittelforschung möglichen Gebühreuzahlungen nicht nur müde lächeln? Das Problem soll hier keinesfalls heruntergespielt werden – aber doch möchten wir dafür plädieren, sich nicht von vornherein davon abhalten zu lassen, Popmusik auf philologischer Grundlage zu erforschen. Dies erscheint uns schon im Interesse der Disziplin nicht ratsam. Selbst wenn die historische Musikwissenschaft verbissen an der Dominanz der klassischen Musik festhalten würde: In der kulturellen Realität ist Popmusik längst zur relevanten Musik des 20. und 21. Jahrhunderts aufgerückt. Wenn sich das Fach nicht marginalisieren will, sollte es sich dem stellen.

### *Abstract*

The term pop-music already claims to be artificial, just like “classical” western music. In this context, the article deals with the potentials of digital music edition, focusing on the necessity of a pop-music philology. In paying attention particularly to non-textual aspects of music, this seems one of the most important potentials of digital music edition in this area. Therefore, the need of a pop-music philology is emphasized here. This may include the edition of audiovisual objects, objects of cultural behavior and historical objects. We examine this using the example of the cover-version phenomenon, and recommend at least addressing copyright aspects.

76 Vgl. „Annotationen“, in: *Zentrum Musik – Edition – Medien*, <<https://zenmem.de/confluence/display/ZMEM/Annotationen>>, 14.5.2018, sowie Hadjakos u. a., „Challenges“.

## Besprechungen

*Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.* Hrsg. von Michael KLAPER unter Mitarbeit von Monika RAMSENTHALTER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 215 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 95.)

Der vorliegende Band vereint Texte, die im September 2012 im Rahmen eines Weimarer Symposions vorgetragen wurden. Beteiligt sind Vertreter von Theologie, Liturgiewissenschaft, Germanistik ebenso wie von Kirchenmusik und Musikwissenschaft: gute Voraussetzungen für das Ziel, die Musikanschauung Martin Luthers in verschiedene Kontexte zu stellen, musikalische natürlich, aber auch theologische, konfessionelle, historische, lokale.

Luther hat sich über Musik durchaus unterschiedlich geäußert: in jüngeren Jahren eher kritisch, in späteren dagegen uneingeschränkt positiv. Wie es zu diesen unterschiedlichen Positionen kam, welche Rolle dabei Luthers liturgische Reformschriften spielten und dass die Wende zum Positiven, die sich seit 1522 abzeichnet, vermutlich als Reaktion auf den Ikonoklasmus Andreas Karlstadts zu verstehen ist, erläutert Carl Bear. Allerdings, so sein Fazit, bleibe noch genauer zu untersuchen, weshalb es in den Jahren seit 1530 zu einem „full embrace of music“ bei Luther gekommen sei. Bears Ausführungen wären überzeugender ausgefallen, hätte er nicht die deutschsprachige Diskussion über Luthers Musikbegriff nahezu komplett ausgeblendet und sich einzig auf Karl Honemeyers Dissertation von 1941 beschränkt. Nicht ganz so rigoros verfährt Rob C. Wegman. Der Autor liefert einen kontextuellen Tour de Force: Von Luthers Lob über den „Notenmeister“ Josquin geht es zum Antagonismus von Obrigkeit und Un-

tertän, zur Musik als Geschenk Gottes und dessen Weitergabe durch den Komponisten bis zur Paarung von Gesetz und Evangelium, die Wegman auch noch an der mehrstimmigen Choralbearbeitung exemplifiziert. Insgesamt durchaus spannend, auch wenn man den einen oder anderen Gedanken schon an anderer Stelle gelesen hat (etwa in Christoph Krummachers Studie über *Musik als praxis pietatis* von 1994) und sich über entsprechende Leerstellen im Fußnotenapparat wundert.

Wie sich zeitgenössische Theologen neben Luther über Musik geäußert haben, untersuchen Patrick Gilday und Inga Mai Grootte. In Groottes Text geht es um Melanchthon, während Gilday antilutherische Autoren behandelt: Johannes Cochläus, Konrad Wimpina, Johannes Eck, Jodocus Clichtoveus und Georg Witzel. Der Autor ermittelt Parallelen zu Luther, etwa in der Verwendung musikalischer Phänomene als Metaphern für theologische Sachverhalte (bei Cochläus), wie überhaupt in einem weniger praxisbezogenen Zugriff auf die Musica; lediglich bei Witzel steht das Singen als moralische Kraft im Fokus. Deutliche Differenzen zu Luther, so Gilday, zeigen sich bei Wimpina, wenn er die Unantastbarkeit der Messe und damit auch der Messgesänge verteidigt und, wie Eck, die Schaffung neuer Gesänge durch die Reformatoren rigoros ablehnt. Grootte belegt ihre These, dass Melanchthon „auf lange Sicht“ im Vergleich mit Luther „die einflussreichere Stimme für die frühneuzeitliche protestantisch-lutherische Musikauffassung“ gewesen ist, mit zahlreichen Quellen, die die Verbreitung von Melanchthons Vorstellungen eindrucksvoll belegen. Gerade in der Anknüpfung an antike Vorstellungen von den sittlichen Wirkungen der Musik ebenso wie von der Verwandtschaft der menschlichen Seele mit harmonischen Ordnungen erweise sich die Attraktivität Melanchthons vor allem für solche Verfasser (wie etwa Hermann Finck oder Christoph Praetorius), die in ihren Lehrschriften nicht zuletzt die Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten von



Musik zum Thema machen. Aber auch in Paratexten zu Musikdrucken wie zu liturgischen Veröffentlichungen noch bis ins frühe 17. Jahrhundert spürt Groote Melancthons Formulierungen nach: Grund genug für ihr Plädoyer, statt von einer „lutherischen“ besser von einer „Wittenberger“ Musikauffassung zu sprechen.

Von den beiden Texten, in denen katholische Kontexte zur Sprache kommen, scheint mir derjenige von Franz Karl Prassl zum Kirchenlied vor dem Hintergrund sich wandelnder oder beibehaltener liturgischer Ordnungen besonders gelungen zu sein. Der Autor lässt keinen Zweifel daran, dass teils noch bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts deutsche Gemeindelieder zur Liturgie der Messe hinzugehörten: der stillen ohnehin, weil hier Gemeindegang ebenso wie Orgelspiel oder andere Dinge die eigentliche, nur gelesene bzw. halblaut gesprochene Messe nicht weiter tangierten, aber auch zur „Missa in cantu“ bzw. zum „Amt“, so lange jedenfalls ältere lokale Riten galten und man nicht das Tridentiner Missale von 1570, das Exklusivität und Latein verordnete, verbindlich übernahm. Auch wenn, in einem dritten Weg, die älteren Riten im Geiste des Tridentinums überarbeitet wurden, konnten deutsche Lieder noch immer einen Platz auch im „gesungenen Amt“ finden. Die Bedeutung des neuen Missale von 1570 korrespondiert, wie Peter Walter unterstreicht, mit einer zentralen Funktion des Tridentinums, nämlich mit der Veränderung der römisch-katholischen Kirche hin zu einer stärker hierarchischen Struktur. Walter skizziert kurz den Verlauf und Fragen der Organisation des Konzils und kommt schließlich auch zur Kirchenmusik: Hier habe es allenfalls Anregungen gegeben, ansonsten sei die Musik den Provinzialsynoden zur Regelung übertragen worden. Neues zur Palestrina-Legende erfährt man nicht.

Einen ganz anderen, eher selten thematisierten Kontext bringt Marie-Thérèse Mourey mit dem Thema „Reformation und

Tanz“. Der Text leidet etwas unter der Überfülle der Aspekte aus einem Zeitraum von etwa 300 Jahren, die die Autorin sich vorgenommen hat. Von Sebastian Brants *Narrenschiff* führt sie den Leser zu Luther und den eher kritisch-ablehnenden Tanzdiskursen bis 1550, dann zu Oper und Ballett, schließlich zur theologischen Kritik an Tanzrhythmen in der Orgelmusik bzw. an der theatralischen Kirchenmusik bis zur pietistischen Tanzkritik. Der Tanz, so Moureys Fazit, habe sich, anders als die übrigen Künste ebenso wie die Musik, nicht „für geistliche Zwecke umfunktionieren“ lassen. Ergo habe es auch weder protestantische Tänze noch protestantische „ballets“ gegeben.

Lokale Folgen der Reformation stehen im Fokus der Beiträge von Allen Scott und Dorlies Zielsdorf. Scott versucht, am Beispiel der Verhältnisse im Breslau des 16. Jahrhunderts die Frage zu beantworten, ob und inwieweit Musik zur konfessionellen Identität beigetragen habe. Wie schwer eine Antwort darauf zu finden ist, merkt der Leser daran, dass Scott erst auf den letzten drei Seiten seines Textes Hinweise gibt, die allerdings wenig überraschend ausfallen: In Breslau wurde zahlreiche Musik für unterschiedliche Zwecke von Protestanten wie Katholiken gedruckt, die protestantischen Kirchen besaßen große Musiksammlungen, protestantische Kantoren und Organisten führten Musik auf und haben sie teils auch selbst komponiert. Ein reiches Musikleben: Das ist es, was Scott zufolge die protestantische Identität in Breslau ausmachte. Auch die vor allem in Thüringen zu lokalisierende Adjuvantenkultur steht beispielhaft für eine reiche und typische protestantische Gesangspraxis. Dorlies Zielsdorf macht darauf ebenso wie auf gelegentliche Kritik an der Dominanz der Chöre auf Kosten des Gemeindegangs aufmerksam.

Der Band ist ordentlich redigiert und mit einem kombinierten Personen- und Werkregister ausgestattet.

(April 2018)

Walter Werbeck

MARGRET SCHARRER: *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert*. Sinzig: Studio Verlag 2014. XII, 384 S., Abb. Nbsp. (Saarbrücker Studien zu Musikwissenschaft. Band 16.)

Die *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, deren Programm durch Walter Wiora, Werner Braun, Herbert Schneider und Rainer Kleinertz geprägt wurde, haben mit dem Buch von Margret Scharrer einen kongenialen Beitrag eingeworben: Diese reich dokumentierte Studie entstand an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg unter Wolfgang Ruf und war von Jean Duron mit angeregt worden. Juliane Riepe und Herbert Schneider steuerten manches bei. Der wissenschaftliche Intertext der Arbeit, vom Literaturverzeichnis her betrachtet, besteht nicht nur in dem zu erwartenden Zusammenfließen deutscher und französischer Fachliteratur, sondern auch in der Kombination deutschsprachiger musikalischer Regionalstudien mit Rezeptions- und Kulturtransferforschungen, die z. T. in der Einleitung methodenkritisch diskutiert werden. Die Hofkulturforschung ist selbst in der Musik kaum mehr zu überblicken: Auslassungen betreffen hier z. B. die Festschrift für Herbert Schneider, *„L'esprit français“ und die Musik Europas*, Hildesheim 2007 (mit einschlägigen Beiträgen von Pierre Béhar, John S. Powell und Rebecca Harris-Warwick), Fritz Reckows Aufsatz „Der inszenierte Fürst“ (1997) und Arbeiten von Max Lütolf. Englischsprachige Forschung zur Hofkultur Ludwigs XIV. ist sparsam verwertet. (Buford Norman sollte korrekt als „Norman, Buford“ verzeichnet werden; die gelegentlichen Druckfehler des Buchs konzentrieren sich überhaupt sehr auf Autornamen.)

Margret Scharrers zentrales Anliegen kommt zur Sprache in Teil II (S. 95–223), einer gründlich dokumentierten Übersicht über Repertoire und Praxis des Musikthea-

ters an den Höfen von Kurfürst Maximilian II. Emanuel (Bayern und südliche Niederlande), Erzbischof und Kurfürst Joseph Clemens (Köln), Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, und Herzog (ab 1692 Kurfürst) Ernst August von Braunschweig-Lüneburg (Hannover). Eine überzeugend gewählte Pars pro Toto: Jedenfalls in dieser Epoche – etwa 1680 bis 1720 – waren die Dynastien der Wittelsbacher und der Welfen in Deutschland am meisten interessiert, auch musiktheatralisch dem ludovicianischen Vorbild nachzueifern. Scharrer betrachtet nacheinander die Opern- und Ballettaufführungen dieser Höfe („zu Hause und auf Reisen“), die Rolle des französischen Sprechtheaters als Träger französischer Schauspielmusiken, die französischen Tanzmeister, Tänzer und Kostümbildner. Sie beschränkt sich also keineswegs auf Komponisten und werkförmige Musik. Die älteren Repertoires dieser Höfe und damit z. T. auch die italienische Herkunft ihrer Musiktraditionen werden kurz beleuchtet. Eine komplexere Frage betrifft die symbolische Repräsentationsfunktion im Vergleich mit Frankreich: Sind die nachgeahmten szenischen Formen (Oper, Ballett, Prolog und Instrumentalmusik) dann gleichsam meta-allegorische Repräsentationen des Eigenen durch Anlehnung an Selbstdarstellungen des Anderen?

Einige Abschnitte (S. 150–157, 185–193, 219–223) versuchen das weitere deutschsprachige Umfeld anzudeuten, mit recht kurzen Hinweisen zu anderen Höfen sowie zu Hamburg; auch Sammlungen französischer Musik in höfischem Besitz sind erwähnt (S. 154–157; Celle fehlt). Die Musik- und Theaterpraxis der Wittelsbacher Max Emanuel und Joseph Clemens in den französischen Niederlanden ist erfreulicherweise voll einbezogen. Immer wieder tauchen in diesen Kapiteln italienische Musikernamen oder Operntitel auf – ein Phänomen, dessen Unvermeidbarkeit vielleicht doch mehr zur Gesamtproblematik beitragen könnte, als die Autorin zu diskutieren wünscht.

Die Arbeit ist revisionistisch gemeint: Sie strebt, eine Balance wiederherzustellen, die durch Überbetonung anderer Einflüsse (besonders der italienischen) auf die deutsche Hofmusik dieser Zeit verschoben worden ist. „Die französische Musik spielte an den welfischen Höfen um 1700 eine untergeordnete Rolle“ (Dominik Sackmann, Autor-Abstract RILM 2004-20685). Diesem weitverbreiteten Urteil war mit Recht zu widersprechen. Freilich erhofft man nach Scharrers effektiver Antithese schließlich auch eine kulturhistorische Synthese, die dem grundsätzlichen Eklektizismus der deutschen Hofkultur (Johann Matthesons „vermishtem Stil“ im *Neu-eröffneten Orchestre*) gerecht würde.

Scharrer zieht ihre Grenzen zu eng, wenn sie der möglicherweise italienischen Provenienz fraglicher Werke und Aufführungen nicht weiter nachgeht. So folgert sie (S. 121f.) aus zeitgenössischen Briefstellen, die in Hannover 1679 und 1681 aufgeführte Oper *Alceste* sei wohl nicht Jean-Baptiste Lullys französisches Werk gewesen. In der Tat nicht! Italienische Libretti beider Aufführungen existieren (Sartori 584 bzw. 585), und Literatur zu dieser Oper Pietro Andrea Zianis und ihren hannoverischen Fassungen ist leicht erreichbar.

Um dem Hauptteil eine sichere Grundlage zu verschaffen, charakterisiert Scharrer zunächst in Teil I (S. 29–93) das französische Musiktheater unter Ludwig XIV. Das bekannte Thema wird aufgefächert in die musikkulturellen Komponenten der höfisch-politischen Funktion, der höfischen „Balletttradition“, der Tragédie en musique Lullys und anderer Komponisten und der innerfranzösischen Verbreitung (hier liest man einiges, was in Herbert Schneiders Buch nicht vorkam). Dieser Teil, mit dem freilich zu eng gefassten Titel „Die Tragédie en musique am französischen Königshof“, könnte sich als Lehrstück für italienfixierte Musikforscher (ad usum Delphini) vortrefflich eignen.

Im dritten Teil (S. 225–304) bespricht die Autorin „Rezeptionsmomente des französischen Musiktheaters im Schaffen Pietro Torris“. (Man sollte endlich von Hermann Junkers unberechtigter Konjektur eines Geburtsdatums „um 1650“ Abschied nehmen: Torri war bei seiner ersten bekannten Anstellung in Bayreuth 1684 sicher erst um die zwanzig.) Vor 1715 komponierte Torri drei französischsprachige Werke für den Hof, danach nur noch italienische. Französische Elemente in den letzteren ermittelt die Autorin, indem sie Stil und Form von Einzelnummern (z. B. Chaconnen, Chöre) im Detail betrachtet. Auch die szenisch-dramaturgische Praxis kommt zur Sprache. Fraglich bleibt, was diese Partituren Torris noch mit Lullys fünfstimmigem Streicherensemble zu tun haben sollen (S. 246–248), wenn hier doch einheitlich das italienische vierstimmige Ensemble mit  $c^3$ -Violetta vorliegt. Und darf man eine Nummer, die eine instrumentale Chaconne mit Chorabschnitten durchsetzt, wirklich nicht als „Chor-Chaconne“ bezeichnen (was S. 273 bemängelt wird), auch wenn die Chorabschnitte nicht über den Ostinatobass komponiert sind?

Das wiederum inhaltsreiche, weiter ausgreifende Kapitel zur Rezeption französischer Elemente „im Schaffen anderer Komponisten“ (S. 289–304) wirft nur die Frage auf, inwieweit Komponisten wirklich für solche Rezeption maßgeblich waren, die ja Ballett, Szenerie und Kostüme umfasste.

Mancher Leser hätte sich vielleicht gewünscht, Partituren von Agostino Steffani, Johann Sigismund Kuser, Christoph Graupner, Georg Friedrich Händel oder Carl Heinrich Graun wären anstelle Torris für diese erfolgreiche Untersuchung herangezogen worden. Aber zu solcher Erweiterung und Abrundung des deutsch-französischen Panoramas bietet sich die vorliegende Arbeit einer Expertin als Grundlage hervorragend an.

(Juli 2018)

Reinhard Strohm

HANNA ZÜHLKE: *Musik und „poetisches Sylbenmaß“*. Friedrich Gottlieb Klopstocks antikeorientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 478 S., Abb., Nbsp., Tab. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Das von Hanna Zühlke für ihre aus einer Würzburger Dissertation hervorgegangene Studie gewählte Thema stellt keine Selbstverständlichkeit dar, zumindest dann nicht, wenn man der älteren Musikwissenschaft Glauben schenken darf: Nach Thrasybulos G. Georgiades gestatten Verse, die antike Metren nachahmen, als „harte Fügung“ keine Vertonung. Wer als Komponist Gedichte mit antiken Versmaßen trotzdem vertone, müsse deren metrische Struktur tilgen (Vgl. dazu die erhellenden Beobachtungen von Hans-Joachim Hinrichsen: „Was heißt ‚Vertonung‘? Musik und Sprache bei Thrasybulos Georgiades“, in: *Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik*, hrsg. von Hartmut Schick, Alexander Erhard, Tutzing 2011, S. 139–150). Friedrich Gottlieb Klopstock als im 18. Jahrhundert exponiertester Vertreter einer an antiken Formen orientierten und diese fortentwickelnden Lyrik ist gewiss ein gut gewähltes Beispiel, um die Frage nach der Vertonbarkeit antiker Metren neu zu stellen. Zwischen Carl Heinrich Graun (1762) und Fanny Mendelssohn (1828) verzeichnet die Autorin 197 Vertonungen von 58 Gedichten Klopstocks für Singstimme und Klavier. 59 dieser Werke bilden die Basis ihrer Analyse. Obwohl mir die Zahl der Klopstock-Vertonungen im gewählten Zeitraum nicht sehr hoch erscheint, was zunächst einmal für Georgiades' These sprechen könnte, aber durch empirische Vergleichszahlen erst noch verifiziert werden müsste, vermag die Arbeit von Zühlke eindrucksvoll zu zeigen, dass die Komponisten eine große Vielfalt von Vertonungsmöglichkeiten realisiert haben. Die völlige Tilgung der metrischen Struktur

stellt dabei nur eine und nicht die häufigste Form der musikalischen Auseinandersetzung dar.

Zühlkes Studie ist stringent aufgebaut. Zunächst wird das Analyseverfahren erläutert, eine Adaption von Roman Jakobsons strukturalistischer Versanalyse, die zwischen Verstyp (dem abstrakten metrischen Modell) und Versinstanz (der konkreten sprachlichen Realisierung) unterscheidet und von der Verfasserin in einem zweiten Schritt auf die Vertonung hin erweitert wird, wobei zusätzlich zwischen Vertonungstyp und Vertonungsinstanz unterschieden wird. Einem Vertonungstyp können z. B. Verse unterschiedlicher metrischer Gestalt unterlegt werden, wenn der Komponist das Metrum an den abweichenden Stellen rafft oder dehnt.

Das zweite Kapitel bietet eine historische Situierung und zeichnet hauptsächlich an Klopstocks eigenen Theorieentwürfen die zentrale Stellung nach, die das Metrum im Werk des Dichters innehat, skizziert außerdem den Entwicklungsprozess von Klopstocks metrischen Experimenten und Erfindungen, der bis zur Einführung freier Rhythmen reicht. Wichtig ist für Klopstock die metrische Mannigfaltigkeit, das Metrum gewinnt in seinen Gedichten eine eigene Sinndimension.

Den Hauptteil der Arbeit bildet das dritte Kapitel, dessen Analysen nach dem Anstieg der Komplexität der metrischen Strukturen geordnet werden. Die Untersuchung setzt mit einfachen metrischen Strukturen ein („Das Rosenband“, das aus drei dreizeiligen jambischen Strophen besteht), es folgen ein Beispielgedicht mit einer modifizierten sapphischen Strophe (die in unregelmäßiger Folge Daktylen und Trochäen kombiniert) und zwei Gedichte, die die alkäische Strophe verwenden. Beispiele für Klopstocks Experimente mit aus antiken Versen neu geschaffenen Metren schließen sich an, und Beispiele freier Rhythmik aus Klopstocks Hermannsdramen bilden den Abschluss. Die Analyse geht mithin von streng alternierend gebau-

ten Versen mit gleicher Hebungsanzahl zu immer unregelmäßigeren Gebilden über. Die Herausforderungen für die zeitgenössischen Komponisten wurden damit, vor allem vor dem Hintergrund des Ideals einer glatten viertaktigen Liedperiodik, immer größer.

Der Erkenntnisgewinn des Buches besteht nun darin, die Leserinnen und Leser für die Vielfalt der Lösungsmöglichkeiten zu sensibilisieren, die Komponisten wie Johann Friedrich Reichardt, Christian Gottlob Neefe, Christoph Willibald Gluck, Johann Rudolf Zumsteeg, Ignaz von Beecke, Carl Friedrich Zelter oder Franz Schubert gefunden haben. Die Variantenvielfalt beginnt schon bei der großformalen Disposition: strophisch oder durchkomponiert, oder vielfältige Mischungen zwischen beidem, gelegentlich auch mit der Integration von Rezitativen. Durch Wort- und Satzteilwiederholungen kann der Bau der Strophen vom Komponisten umgestaltet werden. Bei der Umsetzung der metrischen Strukturen Klopstocks werden nahezu alle mathematisch möglichen Kombinationen verwirklicht: Durch die musikalische Struktur können unterschiedlich lange Verszeilen vereinheitlicht werden, die musikalische Struktur kann versuchen, den Verstyp (Klopstock stellt das metrische Schema seinen Gedichten oft voran) oder die Versinstanz oder eine Mischung aus beidem zu realisieren. Es können aber auch metrisch identisch gebaute Verse einem unterschiedlichen Vertonungstyp zugeordnet werden usw. Da Klopstock zudem zwischen Wortfüßen (die Wortgrenzen werden beachtet) und künstlichen Versfüßen (die Wortgrenzen werden nicht beachtet) unterscheidet, gewinnt der Komponist ein weiteres rhythmisches Paradigma, dem er musikalisch entsprechen oder von dem er abweichen kann. Eine vollständige Tilgung der metrischen Struktur ist möglich, aber keineswegs die von den Komponisten am häufigsten gewählte Form der Vertonung.

Im vierten Kapitel bilden die Klopstock-Vertonungen dreier Komponisten (Gluck,

Neefe und Schubert) die Ausgangsbasis, um nach personalen Konstanten im Schaffen einzelner Komponisten bei ihrer Auseinandersetzung mit der Lyrik Klopstocks zu fragen.

Ein ausgedehnter Anhang schließlich enthält die Texte und Vertonungen der analysierten Werke sowie ein umfangreiches, über das Analyse-Korpus hinausgehendes Verzeichnis von Klopstock-Vertonungen.

Die Stärken von Hanna Zühlkes Arbeit liegen in einer methodisch differenzierten Herangehensweise, die alle Nuancen des zu untersuchenden Gegenstandes zu erfassen vermag. Gelegentlich hätte man sich eine stärkere Kontextualisierung gewünscht: Zum einen mit einem Seitenblick auf die vertonte Lyrik jener anderen Dichter, deren Gedichte metrisch weniger komplex sind. Findet sich die beschriebene Vielfalt der Relationen zwischen Metrum und musikalischer Umsetzung hier ebenfalls oder bilden die Klopstock-Vertonungen ein genuines Experimentierfeld und nehmen so eine Sonderstellung in der Vertonungspraxis ein? Im Hinblick auf Georg Philipp Telemanns *Messias*-Vertonung fällt auf, dass keiner der von Zühlke behandelten Komponisten Telemanns Verfahren des permanenten Taktartenwechsels übernimmt. Es wäre im Hinblick auf die Vertonungspraxis interessant gewesen, danach zu fragen, ob es in dem von Zühlke behandelten Zeitraum eine eigene Epochen-Signatur mit bestimmten Entwicklungen oder Präferenzen gab.

Zum anderen wäre eine Einordnung der Ergebnisse in die interdisziplinär geführten Debatten um das Text-Musik-Verhältnis wünschenswert. Der Hinweis auf Thrasybulos Georgiades etwa findet sich ganz versteckt und im Petitsatz auf Seite 312. Die Bedeutung der gewonnenen Ergebnisse würde durch eine extensivere Verknüpfung mit den in den Fächern geführten aktuellen Diskussionen noch wesentlich deutlicher hervortreten. Doch auch so wird jeder, der sich eingehender mit dem Problem der Ly-

rikvertonung im 18. Jahrhundert beschäftigen möchte, Hanna Zühlkes Studie mit großem Gewinn zu Rate ziehen können.

(Juli 2018)

Bernhard Jahn

*FLORIAN CSIZMADIA: Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar. Analysen und Kontexte. Berlin: Verlag Dr. Köster 2017. XI, 521 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriftenreihe Musikwissenschaft. Band 3.)*

Dissertationen zu britischer Musik gleich welcher Epoche sind bis heute in der deutschen Musikwissenschaft rar. In den letzten Jahren wurde vor allem das „lange 20. Jahrhundert“ entdeckt, d. h. jener mit Edward Elgar beginnende Zeitraum, der lange gemeinhin (und nicht ganz zutreffend) als „English Musical Renaissance“ bezeichnet wurde. Die vorliegende Hamburger Dissertation zu Elgars Nutzung von Leitmotivtechnik ist – besonders in analytischer Hinsicht – eine erfreuliche Ergänzung der bisherigen Literatur. Die Begriffsgeschichte des Leitmotivs und verwandter Techniken wird intensiv von Florian Csizmadia betrachtet – dass es natürlich vor dem Begriff des Leitmotivs längst Erinnerungsmotive oder motivische Techniken gab, die Werken Einheit und logische Durchdringung verliehen, findet hingegen kaum Erwähnung (auch vielleicht weil es eine Binsenweisheit ist, die aber bei Hervorhebung des Begriffes des Leitmotivs nicht vergessen werden dürfte). Elgar ist keineswegs nur mit dem Schaffen Wagners aufgewachsen (im Gegenteil), so sind die motivisch-thematischen Techniken der Vorgängergenerationen nicht minder bedeutsam. Allerdings konzentriert sich Csizmadia in der Tat vornehmlich auf die leitmotivischen Techniken in Elgars Kantaten und Oratorien. Besonders ausführlich befasst er sich mit den drei Oratorien *The Dream of Gerontius* op. 38 (1900), *The Apostles* op. 49 (1902–1903) und *The Kingdom* op. 51 (1901–1903 und 1905–

1906), mithin mit Werken, zu denen schon eine reiche Literatur vorliegt, gefolgt von den Kantaten *The Light of Life (Lux Christi)* op. 29 (1896/99 – die Revisionen zwischen erster und zweiter Aufführung erwähnt Csizmadia leider nicht, auch nicht, ob sie substantiell Auswirkungen auf die motivische Arbeit hatten), *Scenes from the Saga of King Olaf* op. 30 (1894–1896) und *Caractacus* op. 35 (1898). Auch die anderen Chorkantaten Elgars finden Berücksichtigung. Csizmadias Betrachtungen folgen einer klaren Strukturierung, die je nach Umfang der Ausführlichkeit angepasst wird – insbesondere werden auch zeitgenössische Analysen einbezogen (ein wichtiger neuer Aspekt), im Fall von *Caractacus* überdies auch Elgars annotierter Klavierauszug. Bei *The Dream of Gerontius* schlägt Csizmadia den Bogen zurück zu Richard Wagners *Parsifal*.

Eine Kontextualisierung von Elgars Werken in die Musik seiner Zeit, die britische wie die kontinentaleuropäische, hätte wohl den Rahmen der Arbeit gesprengt. So liegt die größte Stärke der Arbeit in den Einzelstudien, die vielfältige Rückschlüsse auf Elgars musikalisches Denken zulassen (etwa wenn ein Motiv an einer Stelle unterdrückt und erst einige Takte später eingefügt wird). Ungewohnt tauchen in den Analysen immer wieder persönliche Urteile des Verfassers etwa über die besondere Qualität mancher besonderer Passagen auf – die sich aber immer schaffensimmanent auf Elgar beziehen und das Umfeld, in dem sich der Komponist bewegte, das er rezipierte, das ihn beeinflusste und das er beeinflusste, vollständig ausblendet. Die Frage, ob bzw. inwieweit sich Elgars leitmotivische Techniken sich von jenen seiner Zeitgenossen unterscheiden, bleibt so unbeantwortbar, mithin die Frage nach den tatsächlich idiosynkratischen Eigenheiten der besprochenen Werke und ihres Schöpfers.

Leider ist der Titel der vorliegenden Arbeit insofern irreführend, als diverse kirchenmusikalische Chorwerke Elgars (die

auch in der bisherigen Forschungsliteratur allzu stiefmütterlich behandelt worden sind) sowie auch Kompositionen problematischer Gattungszuordnung – vor allem die beiden „Pagents“ *The Crown of India* op. 66 (1912) und das *Pageant of Empire* aus dem Jahr 1924 – keinerlei Berücksichtigung finden; gerade hier wären Grundsatzarbeiten möglich gewesen. Auch fällt auf, dass Csizmadia eine merkwürdig selektive Kenntnis der Forschungsliteratur an den Tag legt (so findet etwa kein einziger Text Lewis Foremans Erwähnung; auch im Bereich zur Forschungsliteratur zur „English Musical Renaissance“, S. 62–82 lagen Csizmadia offenbar die wichtigsten Beiträge neuester Literatur nicht vor, so dass seine durchaus fundierten Einlassungen einiger wichtiger Dimensionen entbehren, die ebendiese Einlassungen noch hätten weiter stützen können). Wer sich mit Elgar befasst, wird aber ohnehin (ähnlich den Delius-Forschern) durch die schwierige Verfügbarkeit der vereinsinternen Publikationen – also hier jenen der Elgar Society – vor besondere Aufgaben gestellt, nach deren Überwindung aber manch spannender zusätzlicher Erkenntnisgewinn warten mag.

Die großformatige Publikation (das Buch kommt als Hardcover im schwergewichtigen DIN-A4-Format daher) ist überall gut lesbar, sowohl sprachlich als auch visuell, und nicht nur bei den weit über 200 Notenbeispielen, sondern auch in den zahlreichen Übersichten unterschiedlichster Art (vor allem Formanalysen und Motivübersichten). Farbige Abbildungen mit insgesamt 15 Ausschnitten aus Notenhandschriften ergänzen die reiche Gestaltung der Veröffentlichung, die auch ein Werkregister (nicht nur auf Elgar bezogen) enthält. Einige fehlende Opuszahlen, typographische Säumigkeiten und Ähnliches fallen kaum ins Gewicht. Insgesamt haben wir hier eine in den Einzeluntersuchungen brillante Arbeit, der es aber etwas an vertiefter, den Blick weitender Perspektive mangelt.

(Mai 2018)

Jürgen Schaarwächter

*Music in Goethe's „Faust“. Goethe's „Faust“ in Music. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY. Woodbridge/New York: The Boydell Press 2017. XIX, 336 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf eine Tagung zurück, die im April 2012 an der irischen Maynooth University stattfand. Folgt man der Zielsetzung der Herausgeberin Lorraine Byrne Bodley, soll der Band herausfinden, „why the Faust figure has been so persistent in music history“ (S. 16). Da die kompositorischen Bearbeitungen von Johann Wolfgang von Goethes Drama „too vast to attempt an exhaustive overview“ seien, würden nur solche Aspekte untersucht, die „paradigmatic relevance“ beanspruchen könnten (S. 16).

Jedoch zeigt schon ein erster Blick ins Inhaltsverzeichnis, dass die musikalische Rezeption von Goethes *Faust* historisch und systematisch möglichst umfassend abgedeckt werden soll. Die Beiträge der beteiligten Musikwissenschaftler und Germanisten wurden in vier Kapitel aufgeteilt. Das erste widmet sich den in Goethes Drama angelegten musikalischen Formen, das zweite den prominenten Vertonungen des 19. Jahrhunderts (Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Gustav Mahler), das dritte und vierte den Opern, Schauspielmusiken und Inszenierungen des 19. und 20. Jahrhunderts (Charles Gounod, Hector Berlioz, Ferruccio Busoni, Max Reinhardt, Peter Stein). Damit liegt der Vier-eigentlich eine Dreiteilung zugrunde, die vom musikalischen Potential des Dramas über seine kompositorische Bearbeitung bis hin zu seiner musiktheatralen Realisierung führt.

Diese formale Tendenz zum Überblick spiegelt sich in den einzelnen Artikeln, die überwiegend Handbuchcharakter aufweisen und damit das ausgegebene Ziel der „paradigmatic relevance“ verfehlen, die ja eine vertiefte Untersuchung einzelner Beispiele anhand je spezifischer Fragestellungen voraussetzen würde. Das zeigt sich schon an Ti-

teln wie „Faust’s Schubert: Schubert’s *Faust*“ (S. 101) oder „A Life with Goethe: Wagner’s Engagement with *Faust* in Music and in Words“ (S. 155). In der Regel sind die Artikel chronologisch aufgebaut und folgen den wichtigsten Daten der jeweiligen Werk- und Inszenierungsgeschichte. Weil die meisten Autoren gut mit der Materie vertraut sind und den Leser mit den wichtigsten Formfragen und Forschungspositionen vertraut machen, erhält man eine solide Einführung in die musikalische Struktur und Rezeption von Goethes *Faust*.

Da die Anlage zum Handbuch zwar dominiert, aber nicht konsequent durchgehalten wird, zeigen sich Lücken umso deutlicher. Die Vertonungen Ludwig van Beethovens, Franz Liszts und Modest Mussorgskys bleiben außen vor, Schumann und Wagner sind dafür je zwei Beiträge gewidmet. Bei den Opern fehlen Louis Spohr und Arrigo Boito, bei den Inszenierungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gustaf Gründgens und Dieter Dorn. Auch die literaturwissenschaftlichen Defizite des Bandes treten schnell hervor. Obwohl das erste Kapitel die musikalische Struktur von Goethes *Faust* in den Blick nehmen soll, finden sich zwei Beiträge, in denen Musik keine Rolle spielt, Nicholas Boyles’ Studie zur Wette zwischen Faust und Mephistopheles (S. 45–60) und Osman Durrans Analyse politischer Instrumentalisierungen des *Faust*-Stoffes (S. 86–97). Zumindest die Aufnahme von Boyles’ Text scheint jedoch dadurch gerechtfertigt, dass sich viele Beiträge auf ihn beziehen. Seine These, die in Goethes Drama entwickelte Modernität sei explizit „post-Christian“ und zeichne als solche eine Welt, in der „it is better to seek than to find“ (S. 60), dient als eine Art philologische Grundsatzklärung des Bandes. Damit werden jedoch neuere Deutungen wie diejenigen Michael Jägers und Manfred Ostens ausgeklammert. Diese haben die gängige Modernitätsthese vertieft und die Zeitstrukturen und -techniken des Dramas analysiert, was für die Interpretation

der Vertonungen des 19. und 20. Jahrhunderts von Interesse sein könnte.

Insgesamt durchzieht den Band eine wenig systematische Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Musik. Die Studie von Siobhán Donovan zu Gounods *Faust* und seiner Wiener Inszenierung durch Ken Russell (S. 201–213) ist in dieser Hinsicht symptomatisch. Sie greift einen Aufsatz von Roman Jakobson aus dem Jahr 1959 und dessen Unterscheidung von Rewording, Translation und Transmutation auf, die dann aber in der folgenden Einführung nur als grobe Schablone dient, die Entstehungsgeschichte und Versionen des Werkes schlagwortartig zu beleuchten. Hier hätte der Einbezug einschlägiger Arbeiten der Intermedialitätsforschung (Irina Rajewsky, Werner Wolf) Abhilfe schaffen können.

Jedoch eröffnen sich auch neue Perspektiven, sobald die Autoren von der Hauptstraße des chronologischen Werküberblicks abzweigen und sich, wenn auch nur kurz, auf noch unausgetretene Seitenwege begeben. So tippt Martin Swales die Frage an, warum gerade die Titelfigur Faust am musikalischen Geschehen des Textes unbeteiligt bleibt (S. 62). Glenn Stanley streift in seinem Beitrag über Wagners Beschäftigung mit Goethes Drama (S. 155–171) die These, dass die Erforschung von Parallelen zwischen Goethe und Wagner nach 1945 letzteren rehabilitieren sollten: „Wagner = Goethe = Wagner = good German“ (S. 169). Wie der folgende Beitrag von Mark Austin über den mit zahlreichen Referenzen auf den *Faust* versehenen Essay *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* (S. 172–182) zeigt, hat bereits Wagner selbst in seinen Schriften Goethes Drama zur Legitimation des eigenen Kunstverständnisses benutzt. Waltraud Maierhofer wiederum widmet sich in ihrer Darstellung der Rock-Oper von Rudolf Volz (S. 289–304) der Kommerzialisierung des *Faust* im Kontext der aktuellen Eventkultur, um die die Wissenschaft bislang einen Bogen gemacht hat.



Herausragend sind jedoch vor allem zwei Beiträge. Jo Tudor antwortet auf ein Desiderat der Literatur-Musik-Forschung, indem sie die Funktion der Metapher für die Konstitution des als „musikalisch“ wahrgenommenen *Faust* untersucht (S. 73–85). Anders als Christopher Ruth, der in seiner Analyse der psychologischen Dimension von Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* diesen seine eigenen Metaphern als Ergebnis unterlegt (S. 137–154), zeigt Tudor, welche historischen Bezüge aufgerufen werden, wenn von „Harmonie“ die Rede ist und welche unterschiedlichen Funktionen (z. B. Inklusion, Kombination, Zitat, Ironie) den musikalischen Metaphern in Goethes Drama zukommt. Der zweite gewichtige Beitrag des Bandes stammt von Julian Horton und beschäftigt sich ebenfalls mit Schumanns *Szenen*. Er führt die Diskussion über die Arbeiten von John Daverio und Laura Tunbridge hinaus, indem er die Frage nach der Gattung stellt. Anhand einer Analyse der musikalischen Formen der einzelnen Teile zeigt Horton, dass die „generic dilemmas“ (S. 136) von Schumanns Zeit, das Bewusstsein von Historizität jeder Gattung auf der einen und der Originalitätsanspruch an den Komponisten auf der anderen Seite, zu einer neuen Mischform führt. So kann er die von Tunbridge aufgeworfene Frage nach dem „Gesamtkunstwerk“ der *Szenen* neu beantworten: Sie seien avancierter als Wagners Werke, weil sie den Gegensatz von avancierter musikalischer Form und Theatralität nicht zusammenzwängen, sondern exponierten.

Beiträge wie diese hätte man sich mehr gewünscht. Man sollte dies aber nicht den Autoren, sondern der Konzeption des Bandes anlasten, die die gegenwärtige Tendenz – Stichwort „Handbuchschwemme“ – zur Aufbereitung und Zusammenfassung existierender Wissensbestände spiegelt. Dass aber die Geisteswissenschaften ihre Relevanz am besten behaupten, wenn sie Neues generieren anstatt Altes wiedergeben, wird an diesem Band ex negativo deutlich.

(Juni 2018)

Martin Schneider

ALEXANDER STEFANIAK: *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany*. Bloomington: Indiana University Press 2016. X, 296 S., Abb., Nbsp.

Zu den nachhaltig faszinierenden Themen im Bereich komponierter Musik seit 1800 gehört das Zusammenspiel zweier Dimensionen, die mit „Virtuosität“ und „Innerlichkeit“ zwar ungenügend benannt und definiert sind, aber dennoch heftig diskutiert werden, dies nicht selten mit der Unterstellung, dass sie einander recht eigentlich ausschließen. Der zugehörige Diskurs beruft sich auf die scheinbare Komplementarität von Form- und Inhaltsseite der Musik, er findet Vorläufer in den Streitereien über die Leistung der Gesangs-Stars der italienischen Opera seria und wird verstärkt geführt mit dem Erscheinen der Virtuosenfiguren des frühen 19. Jahrhunderts, die ihrerseits zur Hervorbringung eines spezifischen Repertoires musikalischer Werke beitragen.

Bis in die Gegenwart hinein ist der Diskurs präsent, dort beispielsweise, wo kritisiert wird, dass zwar technisch brillant gespielt, aber inhaltlich nicht überzeugt worden sei, dass diese oder jene Musik virtuos instrumentiert, dagegen „in der Aussage“ beklagenswert seicht wäre. Dass das Geschehen mit dergestalt holzschnittartigen Zuweisungen nicht zu greifen ist, überdies zur Kombination mit Voreinstellungen über Geschlecht, Alter oder Ethnie geradezu einlädt, liegt auf der Hand. Zuletzt haben Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann mit einer interdisziplinären Sammelpublikation aufgezeigt, wie umfassend der Virtuositätsdiskurs geführt werden muss (*Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011).

Alexander Stefaniak, Assistant Professor of Musicology an der Washington University in Saint Louis, hat nun mit *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany* eine Schrift

vorgelegt, die den bestehenden Debatten interessante Fragen und Einwände hinzufügt. Gewiss, auch Stefaniak denkt darüber nach, welche negativen Konsequenzen Virtuosität für das Außenbild von Künstlern und Künstlerinnen haben und wie der Diskurs über Virtuosität zur Lagerbildung beitragen kann. Immerhin wurden Virtuosenfiguren wie Henri Herz und Frédéric Kalkbrenner mit ihren Werken von der Kanonisierung ausgeschlossen, erfuhren und erfahren andere, wie Franz Liszt, zwiespältige Aufnahme. Clara Schumann, auch daran erinnert der Autor, nannte den verstorbenen Franz Liszt einen „eminenten Clavier-Virtuosen, aber ein gefährliches Vorbild für die Jugend“.

Doch geht Alexander Stefaniak in den sechs Kapiteln seines Buches auch der ganz anderen Frage nach, inwiefern Virtuosität auch für Robert Schumann faszinierend war, unter welchen Umständen auch für ihn bestimmte Stücke und Aufführungen „could harness astonishing physical display to contemporary concepts of transcendence and seriosity“ (S. 3), und dies auf durchaus positive Weise. Als Quellen hat der Autor nicht nur Kompositionen Schumanns herangezogen, darunter eine frühe Version der *Symphonischen Etüden*, sondern auch musikpublizistische Beiträge wie den seinerzeit unveröffentlichten Epilog zum Text „Ein Opus 2“ und weitere Musikkritiken, überdies Dokumente, die die Verbindung zu der Leipziger Pianistin und Gastgeberin Henriette Voigt belegen, sowie Franz Liszts 1854 erschienenen Essay über die Eheleute Schumann.

Einige wenige Schwerpunkte und Ergebnisse der Arbeit seien herausgegriffen. Schumann habe es in seinen musikpublizistischen Texten verstanden, sowohl auf die Sorge hinzuweisen, die sich für Komponierende wie Ausführende mit dem vielfach diffamierten Konzept der „Virtuosität“ verband, als auch dazu einzuladen, Virtuosität als komplexe Verbindung von physischer und intellektueller Exzellenz wertzuschät-

zen und zu genießen, umso mehr, wenn sich in das Vergnügen angesichts virtuoser Wendungen beispielsweise bei Sigismund Thalberg die Wahrnehmung mischte, dass in dieser Musik „more interior, transcendent qualities“ gegenwärtig werden (S. 48). Schumann sei es dabei um epiphanieähnliche Erkenntnisse gegangen, so Stefaniak, um die Schau auf ein Selbst oder eine tragende Idee, um das, was „Innerlichkeit“ oder sogar „das Poetische“ genannt werden kann, so schwierig gerade letzteres Konzept zu greifen sein mag. Ganz ähnlich gehöre auch die Erfahrung des Erhabenen („the sublime“) zum Beifang der Erfahrung von Virtuosität. Ein anderes Beispiel: Der zeitgenössische Salon von Henriette Voigt mit seiner „idealistic aesthetics, literary sensibility, barely veiled elitism, and love of games“ (S. 109) habe, so Stefaniak, gleichsam das raumgewordene Komplement zu Schumanns virtuoson Paradestücken als Komponist dargestellt. In Voigt habe Schumann ein Gegenüber gefunden, das ihm dabei half, seine Musik in der realen Welt anzusiedeln, nicht nur in der imaginierten Welt eines Florestan, Eusebius und Raro. Ein wesentliches Momentum für Schumanns vagierende Haltung zum Thema „Virtuosität“ sieht Stefaniak bei all dem in der Rolle, in der sich dieser nach 1840 als Ehemann und Familienvater fand. Zunehmend sei Schumann in diesem „midlife style change“ (S. 198) daran gelegen gewesen, nicht nur genuin eigenen künstlerischen Ambitionen nachzugehen, sondern auch einem gewünschten Außenbild als Komponist. Gerade auf Gattungen der klassisch-symphonischen Tradition habe er sich nun konzentriert, die Montage virtuoser Elemente ganz darauf abgestimmt.

Mit allen diesen Überlegungen regt Stefaniak an, eine lange vorherrschende Tradition der Schumann-Forschung aufzubrechen, jene nämlich, allein die kritischen Stellungnahmen zum Virtuosenentum in den Vordergrund zu rücken und sich ansonsten auf die literarisch-musikalische Doppelbe-

gabung zu konzentrieren, das Augenmerk entsprechend auf die Lieder und die literarisch inspirierten Klavierwerke zu richten. Gerade im anglophonen Raum publizierende Autorinnen und Autoren wie Berthold Hoeckner (1997), David Ferris (2000) oder Beate Perrey (2002) haben hier eindrückliche Arbeiten vorgelegt. Ihre Publikationen stellen gleichsam einen Höhe- und Schlusspunkt der hermeneutischen Bemühungen um diesen Ausschnitt des Repertoires dar. Im deutschsprachigen Raum hat man sich etwa um dieselbe Zeit auf die Neu-Edition der biographischen Dokumente verlegt, die inzwischen in bewunderungswürdiger Fülle vorliegen, ansonsten etwa das Verhältnis der Eheleute oder ihre internationalen Beziehungen in den Blick genommen.

Stefaniaks Arbeit zielt insofern auf eine Lücke, auch wenn sie bestehende Diskurse auf selbstverständliche Weise mit einbezieht, darunter das inzwischen ausufernde Schrifttum zum Werk-Konzept in der Folge von Lydia Goehrs erstmals 1992 erschienener Schrift. Unterdessen wäre es hilfreich gewesen, hätte sich der Autor nicht nur dafür entschieden, zahlreiche Notenbeispiele abzubilden, sondern auch dafür, die vielen Zitate aus deutschsprachigen Quellen zusätzlich im Original nachzuweisen, immerhin geht es um einen originär deutschsprachigen Diskurs.

Es nimmt nicht wunder, dass die Fragestellung, die der Untersuchung zugrunde liegt, letztlich den Anschein einer allumfassenden erweckt. Oft teilt der Autor auf geradezu wildwüchsige Weise sehr vieles auf einmal, oft allerdings auch wenig Neues mit. Dass Robert Schumann sich beispielsweise in seiner berühmten Chopin-Kritik zusammenschloss „with some critics who heard transcendent qualities in the work, diverged from others who panned it as unattractive and poorly wrought, and drew criticism for his own style of writing“ (S. 8), dass es hier um ein „interplay of postclassical virtuosity, sensuous pleasure, and transcendent interiority“ (S. 59) geht, ist als Beobachtung sicher zulässig, führt aber bedauerlicherweise nicht sehr weit. Unterdessen zählt es gewiss zu den vornehmsten Ergebnissen der Untersuchung von Stefaniak, an die anthropologische Konstante der Ambivalenz erinnert zu haben, an die Herausforderung des wissenschaftlichen Umgangs mit komplexen, mitunter auch widersprüchlichen Lebensäußerungen.

(Juni 2016)

Christiane Tewinkel

*Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag, München, 26.–28. Juni 2014. Hrsg. von Sebastian BOLZ, Adrian KECH und Hartmut SCHICK. München: Allitera Verlag 2017. 603 S., Abb., Nbsp., Tab. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 77.)*

Die Konjunktion „und“ verbindet Begriffe miteinander. Doch in Überschriften schafft sie eigentümliche Distanz: „Der Komponist *und* sein Werk“, Richard Strauss „*und* seine Meininger Ausbildungszeit“, „*und* das Musikleben im kaiserlichen Berlin“, „*und* Gerhart Hauptmann“, „*und* das musikalische Urheberrecht“, „*und* das Orchester“, „*und* das Musiktheater“, „*und* die Operette“, „*und* die Musikkritik“, „*und* die USA“ – als stünde er unbeteiligt daneben; die Tondichtungen „*und* das Reprisesproblem“, deren Schlussgestaltung „*und* ihr historischer Kontext“ – als ließe sich das losgelöst voneinander betrachten, und, und, und ... Zufall, Vorgabe, Äußerlichkeit? Oder ist die aktuelle Konjunktur der Konjunktion in Überschriften symptomatisch für eine bestimmte Darstellungs-, Denk- und Herangehensweise? Jedenfalls kommen die überzeugendsten Beiträge des großartigen Tagungsberichts ohne die modische Titelformulierung aus.

Hans-Joachim Hinrichsens Eröffnungsvortrag, dessen mündlicher Duktus beibehalten wurde, begleitet Strauss auf seinen ersten entscheidenden Karriereschritten als Dirigent und Komponist und zeigt, wie er mit Unterstützung von, vor allem jedoch in Auseinandersetzung mit und Abgrenzung gegen Hans von Bülow seine ästhetischen Positionen entwickelte. Farbabbildungen einiger von Strauss schwarz notierten, vom Empfänger Bülow rot kommentierten Briefseiten sind ein erstes Beispiel dafür, wie hochwertig der Band auch von verlegerischer Seite gestaltet wurde (einzig der innere Seitenrand erweist sich als zu schmal für die Dicke des 600-Seiten-Wälzers – aber das ist marginal im doppelten Wortsinn). Dem anekdoten- und karikaturenreichen Beitrag von Dörte Schmidt stellt Albrecht Dümling beklemmende Belege für die unrühmlichen politischen Verstrickungen von Strauss zwischen seinem stetigen Aufstieg und jähem Fall in der NS-Zeit gegenüber. Schonungslos offenbart er einen Machtwillen und Führer-Anspruch des Komponisten, der selbst Adolf Hitler und Joseph Goebbels unheimlich wurde. Mit dem Beitrag von Stefan Schenk und Bernhold Schmid rücken musikalische Fragestellungen in den Fokus: Besonders aufschlussreich sind die Beobachtungen zur hinzukomponierten Basstrompete, ihrer Eigenschaft als Sinnträger und den Bezügen zum Ring, zur rhythmischen Schärfung und raffinierteren Dynamik, zur Motivverstärkung und sonstigen Entschlackung des Orchestersatzes sowie zum farbigeren Schlagwerk im *Macbeth*-Überarbeitungsprozess. Ob solche vornehmlich instrumentatorischen Maßnahmen dazu berechtigen, einen „Entwicklungsfortschritt der Kompositionstechnik“ (S. 133) zu diagnostizieren, sei dahingestellt. Hartmut Schicks Überlegungen zu den Reprisen der Strauss'schen Tondichtungen bestätigen, was auch in der Beschäftigung mit anderen Formteilen zutage tritt. Strauss nutzt musikalische Form als Bedeutungsträger. Am Beispiel der Sonaten-

form wird deutlich: Je fundamentaler man die Grundsätze eines Formmodells ansetzt, desto mehr lässt sich darauf beziehen. Misst man jedoch vordergründigen Merkmalen an der Oberfläche Gewicht bei, gerät dessen ordnende Kraft aus dem Blick. Stefan Keyms eindrucksvolle achtseitige Ankündigung, was „im Folgenden“ zu untersuchen sei, liest sich wie der Förderantrag zu einem Projekt, dem man unbedingt Erfolg wünscht. Der weite Horizont, den Keyms Ausführungen zur Tempogestaltung der Schlüsse Strauss'scher Tondichtungen erahnen lassen – mit Seitenblicken auf Opern-Schlüsse, mehr Detailschärfe sowie die Berücksichtigung der Korrespondenzen und Divergenzen mit anderen Satzparametern wie Harmonik, Dynamik und Instrumentation – verspricht Erkenntnisse zu Strauss' genialen Formdramaturgien. Damit steuern wir auf das Zentrum, auf Zentrales zu. Wer vor der Lektüre des gesamten, furchteinflößend dicken Bandes zurückschreckt, dem seien zumindest Bernd Edelmanns stattliche 66 Seiten ans Herz gelegt. Kreisend um Strauss' Verständnis von Kontrapunkt gelingt ihm eine großartige *Don-Quixote*-Studie. En passant deckt er groteske „wissenschaftliche“ Fehlritte auf (z. B. S. 193, Fn. 11), liefert Skizzen-Transkriptionen im Particell, zeigt faszinierende Motivbezüge zu Rittern aller Arten – darunter Tristan und der Herzog von Mantua (*Rigoletto*) –, entschlüsselt brillant komplexe harmonische Vorgänge und entdeckt verwegene Querverbindungen. Dabei benennt Edelmann Wesentliches in bewundernswerter Klarheit – etwa was Strauss als „Musikdramaturg“ auszeichnet und wie sein „Denken in Musik“ semantische Dimensionen einbegreift. Gewiss überzeugt nicht jeder Brückenschlag gleichermaßen: Um im Schäfer werden den Don Quixote den insgeheimen *Eroica*-Helden zu erkennen, wünschte man mehr Anhaltspunkte als die Identität des kadenzierenden Quint-Oktav-Motivs (und bei Edelmanns beharrlicher Rede von der „Gat-

tung Fuge“ werden einige Kollegen die Stirn in Falten legen). Umso einleuchtender sind die offengelegten Verbindungen zu Gustav Mahler (insbesondere zu dessen zweiter Sinfonie). Nebenbei justiert Edelmann das (durch Alma Mahler) verzerrte Bild der beiden freundschaftlich und hochachtungsvoll verbundenen „Mitsstreiter“ Mahler und Strauss. An vielen Detailbeobachtungen „bestätigt – und präzisiert – diese Studie die ästhetischen Leitlinien, die Strauss lebenslang verlaublich hat“ (einleitend zum Fazit auf S. 253). Indem Edelmann von messerscharfen Beobachtungen zur Musik ausgeht, um dann (insbesondere auf den S. 253–256) die höhere Warte allgemeinen Reflektierens einzunehmen, indem er seine Überlegungen auf dem Fundament des Strauss'schen Tonsatzes gründet und daraus seine Erkenntnisse ableitet – nicht etwa umgekehrt ein Gedankengebäude errichtet, das den Blick auf den Tonsatz eher verstellt und womöglich die Verifizierung schuldig bleibt –, gelingt ihm eine musterhafte Studie und umfassende Interpretation, dank der man wirklich Essentielles der Musik von Richard Strauss begreift. Bei Edelmann ist auch Entscheidendes zum Thema Achim Hofers vorweggenommen, der sich bemüht, in Strauss' Märschen bei aller Bindung an Konventionen im Unkonventionellen die Handschrift des Komponisten auszumachen und die einseitige, verengte Sicht von Gefälligkeiten eines sich anbietenden zu korrigieren. Hofer kann die Vorlage zum *Brandenburgischen Mars* präsentieren, lässt jedoch die Verbindung der handschriftlichen niederländischen Sammlung des Jahres 1770 zu Strauss im Vagen. Auf die Frage, weshalb die Uraufführung der *Alpensinfonie* in Berlin (und nicht in Dresden) mit der Dresdner Kapelle (und nicht der Berliner) stattfand, hat Carsten Schmidt schlüssige Antworten parat. Adrian Kech führt eindrücklich vor, dass der vielzitierte Strauss-Hofmannsthal-Briefwechsel nur die Spitze des Eisbergs gemeinsamer Arbeits- und Überarbeitungsprozesse offenbart und

der Blick in die Entwürfe und Skizzen für ein vollständiges Bild unverzichtbar ist. Hier wie in nahezu jedem Kapitel des Bandes zeigt sich, von welcher ungeheurer Bedeutung die Arbeit an der kritischen Gesamtausgabe als Motor für vieles ist, was sich derzeit in der Strauss-Forschung tut. Exemplarisch sei dazu auch auf Andreas Pernpeintners Studie zur Spätfassung des Liedes *Breit über mein Haupt* verwiesen, die nun in Kenntnis der Quellen und eines aufführungspraktisch-improvisatorischen Zwischenschritts neu bewertet werden kann. Alle Forschertypen sind vertreten: Der Beobachter (z. B. Arne Stollberg zur *Daphne*), der (Neu-)Bewerter (Ulrich Konrad zur Gluck-Bearbeitung von Strauss; dass in diesem Kapitel von Musik im engeren Sinn kaum die Rede ist, kompensieren kurios zahllose Klavierauszugseiten) oder die Desideratenentdeckerin (Birgit Lodes mit inspirierenden Brückenschlägen zur Malerei u. a. Emil Noldes, die man am liebsten gleich selbst weiterverfolgen würde). Dass sich im Lied- und im USA-Abschnitt des Buches hin und wieder etwas doppelt oder gar reibt, stört nicht – schließlich ist den Autoren zu wünschen, dass ihre Beiträge zu weiterer Diskussion anregen. Matthew Werleys Beispiel eines dreifachen – teils ideologisch getrüben – Blicks von Mahler (Canaletto), Dichter (Josef Weinheber) und Musiker (Strauss) auf dasselbe Phänomen schließt nahtlos an Lodes' Betrachtungen an, bevor Reinhold Schlötterer die Aufmerksamkeit wieder ganz auf die Musik lenkt: Wenn er, dessen Gedanken und Schriften immer auf Elementares zielen, das „Musikalisch-Elementare“ schon im Titel ankündigt, ist die Erwartung groß – und sie wird nicht enttäuscht. Schlötterer geht Besonderheiten der Klangverbindungen im Lied *Im Abendrot* nach – etwa „strukturellen Quintparallelen“, die dadurch zustande kommen, dass bei gleichbleibender Terz und chromatisch nach unten rückender Quint ein Moll- in einen Dur-Klang verwandelt wird. Bis zu Claudio Monteverdi

verfolgt er das wenig beachtete Phänomen zurück (S. 502–505).

Mit einem Amerika-Schwerpunkt rückte die Münchner Strauss-Tagung anlässlich des 150. Geburtstags einen noch jungen Themenkreis ins Blickfeld der Strauss-Forschung. Auf Musikkritiken richtet Wolfgang Rathert seinen Fokus, Claudia Heine folgt in detektivischer Arbeit den verschlungenen Wegen von Strauss-Autographen, Morten Kristiansen wertet in etlichen Statistiken die Aufführungsgepflogenheiten im Konzert- und Opernbetrieb aus, und schließlich schildert Bryan Gilliam in seiner sympathisch-persönlichen Art, mit welchen Widerständen amerikanische Straussskologen der ersten Stunde zu kämpfen hatten. Just an dieser Stelle steigert der zu Recht euphorische Rezensent der *Tonkunst* (2/2018), dem gleich viermal das Prädikat „spannend“ aus der Feder fließt, zu „spannend wie ein Krimi“. So wird jeder dem Band andere Favoriten abgewinnen – auch darin liegt eine Stärke des detail-, perspektiv- und gedankenreichen Kompendiums. Nur eines vermisst man schmerzlich: Ein Werk- und Personenregister. Doch angesichts der Sorgfalt und Arbeit, die in diesem Band steckt, wagt man kaum, das anzumerken. Ebenso wenig einzelne Versehen (etwa die an die MET verlegte *Salome*-Uraufführung; S. 529), die sich der kundige Straussianer – und an diesen wendet sich der Band in erster Linie – stillschweigend zurechtlieft. Gewidmet ist das Buch zwei herausragenden Wissenschaftlerinnen, denen die Strauss-Forschung viel verdankt: Roswitha Schlötterer-Traimer († 2013) und Salome Reiser († 2014). Sie wären stolz.

(April 2018) Ann-Katrin Zimmermann

GERD UECKER: *Puccinis Opern. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 2016. 128 S. (C. H. Beck Wissen. Band 2226.)*

Wollte man erklären, warum über so manch viel gespielten italienischen Opernkomponisten in den hiesigen Theatern so verhältnismäßig wenig deutschsprachige Fachliteratur erhältlich ist, bräuchte es eine kritische Reflexion der deutschsprachigen Musikwissenschaft. Diesem Missstand entgegenzutreten, ist sicherlich nicht primäre Aufgabe von allgemeinen musikalischen Werkführer-Reihen wie jener von Siegfried Mauser beim Beck-Verlag herausgegebenen. Aus dieser Perspektive heraus ist es erfreulich, dass schon nach den Bänden zu den Opern Mozarts, Wagners, Verdis und Strauss' nun auch Giacomo Puccinis Bühnenwerke Berücksichtigung finden, für welchen der obige Befund wohl am augenfälligsten zu Buche schlagen dürfte. Mit dem Autor Gerd Uecker hat sich ein namhafter, vielseitig versierter Vertreter der Opernpraxis dieser Aufgabe einer komprimierten Darstellung von *Le villi* bis *Turandot* für eine breite Leserschaft angenommen, der sich allerdings bisher nicht mit einschlägigen Fachbeiträgen zur italienischen Operngeschichte um die Jahrhundertwende hervorgetan hat.

Hieraus mögen die Fragen resultieren, die sich einem bei der Lektüre der zwölf Werkartikel aufdrängen. So etwa die unterschiedliche formale Binnengliederung der Artikel, die mal ganz ohne Zwischenabsätze wie bei den Frühwerken *Le Villi* und *Edgar* auskommt, mal fokussiert ist auf „kontrastreiche Akte“ (S. 18) wie bei *Manon Lescaut*, mal auf musikalische Sachverhalte wie bei *Tosca* oder auf Fassungsproblematiken und spezifische Aspekte der Werkgenese wie bei *Madama Butterfly* oder *Turandot*. Vereinheitlicht sind lediglich die jedem Werkartikel vorangestellten Paratexte mit äußerst knapp bemessenen Basisinformationen wie u. a. Titel, Librettist(en), Aufführungsdaten sowie

einer Handlungsskizze – allerdings auch mit uneinheitlichen Auslassungen, wie etwa die fehlenden Daten zu Uraufführungen unterschiedlicher Versionen von *Madama Butterfly* und *La rondine*. Für variable thematische Schwerpunktsetzungen innerhalb der Werkartikel mag es im Einzelnen sicherlich gute Gründe geben. Da der Werkführer den Leser aber ohne hinleitendes Vorwort gleichsam sich selber überlässt und ihm eine Erläuterung der Kriterien zur Themensetzung sowie über die Perspektivierung der Darstellung im Allgemeinen schuldig bleibt, leistet sich der Autor einen Bärendienst in eigener Sache. Der Eindruck, dass sich Uecker eher von subjektiven Vorlieben bzw. von festgezurrten Bewertungsmustern der Opernpraxis leiten lässt, ist sicherlich spekulativ, erhält aber neue Nahrung spätestens bei der Lektüre des *Trittico*-Artikels: *Il tabarro* wird ebenso bündig und kurz wie *Suor Angelica* kommentiert und das Klosterdrama zudem als „blasser Punkt“ (S. 104) auch der jüngsten Rezeptionsgeschichte Puccinis stigmatisiert. Aber der seit der New Yorker Uraufführung von 1918 bekanntlich eh hochgelobte *Gianni Schicchi* wird als „eine der köstlichsten und genialsten Opernkomödien“ (S. 105) nachgepriesen und ihm viel Kommentarraum zugesprochen. Die formale Disproportionalität der Artikel befördert damit zusätzlich die explizit gemachten Werturteile; Uecker zementiert weitaus mehr ein herkömmliches Bild von Puccinis Opern, als dass er es durch Differenzierung und Hinterfragung ansatzweise kritisch aufbräche.

Auch ein schmales Puccini-Vademecum für das breite Publikum sollte selbst bei notwendiger Reduktion der Fakten neugierig machen dürfen. Doch die mitunter scharfen Urteile des Autors werfen Türen zu, anstatt sie zu öffnen: In *La fanciulla del West* bleibe „die soziale und psychologische Charakterisierung des Goldgräbermilieus völlig unrealistisch und unglaubwürdig“ (S. 84), oder *Le Villi* stelle „eine ausgesprochene Anfängerarbeit“ (S. 7) dar. Die Publikationsreihe

bietet verständlicherweise zu wenig Raum, um solche Bewertungen auch nur im Ansatz aus einer vorangestellten Erörterung hervorgehen lassen zu können und sie damit begründbar zu machen. Mehr Informationsdichte wäre hier dienlicher als grobkörnige Urteile, die oftmals auch gar nicht tragbar sind: Gerade *Le villi* als Opera-ballo mit Einbezug des Tanzes als integralem Bestandteil der Handlung (vom Autor nicht herausgestellt) wäre als experimentelles Debütwerk zu beschreiben, das vieles schon in nuce enthält, was später zur Reife kommen sollte. Schon damals in einem komplexen work in progress entstanden, besitzt das noch traditionell nummerngegliederte Werk eine klare symmetrische Dramaturgie selbst mit einem subtilen szenenübergreifenden Netz an Erinnerungsmotiven (Uecker unterstellt das Fehlen einer „formal-bindenden innere[n] Struktur“ [S. 7]) und mit einer neuartigen, sich auf einen Schauplatz hin konzentrierenden und durch ausgefeilte Lichtwechsel variierten Szenendisposition. Für *Le villi* ist sogar eine frühe handschriftliche Notiz Puccinis zu Bühnenraum und Lichtdramaturgie überliefert; abgedruckt in: Gabriella Biagi Ravenni/Giulio Battelli (Hrsg.), *Puccini e Lucca. „Quando sentirò la dolce nostalgia della mia terra nativa“*, Lucca 2008, S. 150f. Ähnlich ließe sich Ueckers leider ohne Verweise zur Fachliteratur aufgestellte These widerlegen, Puccini hätte in *Tosca* den Wandel von „Melos zu Motiv“ (S. 57) vollzogen und damit musikalische Psychologisierung auf neue Art gestaltet: Der „deformierte Charakter Scarpias ist zu keiner Belcantogeste mehr fähig“ (ebd.). Es wäre nur die Gegenfrage zu stellen, wie man unter solch theoretischer Prämisse die ausgefeilte Motividichte schon in den Vorgängerwerken, besonders in *Manon Lescaut*, erklären wollte oder wie dadurch Scarpias Arioso „Ha più forte sapore“ am Beginn des II. Akts auf Begriffe zu bringen wäre? Ist Puccini möglicherweise doch vielschichtiger? Selbst der von Uecker in anderem Zusammenhang zitierte Norbert

Christen (S. 25) hob mit seiner Begriffspointierung von Puccinis „Leitmelodie“-Verfahren (ders.: *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg 1978, S. 20) etwas heraus, was bis hin zur *Turandot* zu beobachten ist, nämlich dass viele der Kantilenen Puccinis Bestandteil der motivischen Dramaturgie einer Oper sind – aber nicht sein müssen.

Sicherlich sind viele Beobachtungen des Autors allgemein anregend und geben für die interpretative Auseinandersetzung Impulse. Lesenswert erscheinen vor allem die Artikel zu *La bohème*, *Tosca*, *La fanciulla del West*, *Gianni Schicchi* und *Turandot* – vorzugsweise als kreatives Denkmateriale für die Produzentenseite von Oper. Wer allerdings hoffte, dass diese Werkeinführungen aus den Erkenntnissen der aktuellen, internationalen – und meist eben nicht deutschsprachigen – Forschungsliteratur schöpfen und durch diese Orientierungshilfe sein würden, dem sei ernüchternd geantwortet, dass dem allem Anschein nach nicht so ist. Anders als Sabine Henze-Döhrings vorbildlicher Werkführer zu Verdis Opern derselben Reihe aus dem Jahr 2013, enthält Ueckers kein Vorwort, Register oder gar Glossar und bietet lediglich bibliographische Angaben in Form eines Online-Downloads (Verweis auf S. 4), der aber keine Alternative zur thematischen Puccini-Bibliographie des Centro Studi Giacomo Puccini (Open Access auf: [www.puccini.it](http://www.puccini.it)) darstellt. Vielmehr erhärtet sich die Befürchtung, dass der Autor eine limitierte Kenntnis des Forschungsstandes fortschreibt, die – Dieter Schickling ausgenommen, der mehrfach erwähnt ist (z. B. S. 90, 94, 113 und 123) – auf ältere Beiträge fixiert bleibt, wie etwa auf Christen, Hans-Jürgen Winterhoff (S. 53), René Leibowitz (S. 35), Attila Csampai (S. 45) oder Howard Greenfeld (S. 111). Da die internationale Puccini-Forschung in den letzten Dekaden allerdings Erhebliches geleistet hat und mindestens zwei Standard-Monographien auch in eng-

lischer Sprache zur Verfügung stehen, ist die zumindest nicht offensichtliche Rezeption dieser Arbeiten mehr als bedauerlich. Die Bücher von Michele Girardi (*Puccini. His International Art*, Chicago/London 2000) und Julian Budden (*Puccini. His Life and Works*, Oxford 2002) seien an dieser Stelle nachdrücklich dem breiten Leserkreis empfohlen.

(Juni 2018)

Richard Erkens

*Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus.* Hrsg. von Hannes HEER, Christian GLANZ und Oliver RATH-KOLB. Wien: Hollitzer Verlag 2017. 320 S. (Musikkontext. Band 11.)

Die von Hannes Heer minutiös geplante Publikation stellt eine dichte Dokumentation der Netzwerke, Verhaltensweisen und Rezeptionsgeschichte Richard Wagners in Wien seit 1861 mit einem Schwerpunkt auf den politischen und ideologischen Radikalisierungsprozessen dar, die im Zusammenhang mit Wagner als Person und Wagners Musik in Wien entstanden bzw. für die Wagner, seine Netzwerke, seine Schriften und seine Äußerungen maßgeblich sind. Die Beiträge des Bandes stammen sowohl von Historikern und Musikhistorikern als auch von Musikphilosophen, Musikkritikern bzw. Musikpublizisten sowie Kuratoren wichtiger Ausstellungen zur Geschichte des Nationalsozialismus und seinen musikhistorischen Auswirkungen. Da die Wiener Musikkritik, die Wiener Wagner-Vereine, Wagners z. T. in Zusammenhang mit Wien entstandenen antisemitischen Schriften, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wagner u. a. durch Paul Bekker, Guido Adler und Theodor W. Adorno sowie die Fortführung der Wagner'schen Ideologien nach seinem Tod durch Cosima Wagner und den in Wien lebenden Houston Stewart Chamberlain zentrale Themenbereiche bilden (vgl.



auch S. 11), ergänzen sich die fachkulturell und quellentechnisch unterschiedlich gelagerten Beiträge gut durch ihre jeweils unterschiedlichen Kontextualisierungen der einzelnen Netzwerke, Schriften und Biographien. Auf diese Weise wird nicht zuletzt noch einmal deutlich, was eine kollektive musikhistorische und kulturgeschichtliche Erforschung einzelner Musikmetropolen leisten kann, zumal die Beiträge detaillierte Einblicke in neu erschlossene Quellenbestände einzelner Institutionen, Presseorgane und vor allem des Vereinswesens geben. Auf theoretisch-methodologischer Ebene sind dabei innerhalb der einzelnen Beiträge zwei hauptsächliche Sichtweisen zu beobachten, eine prozessorientierte und eine multiperspektivisch-reflektierende.

Zur prozessorientierten Sichtweise gehört der eröffnende Beitrag, in dem Hannes Heer die antisemitische Ausrichtung Wagners im Gegensatz zu Paul Bekkers These nicht nur als rein künstlerisch, sondern ebenso als realpolitisch nachweist (S. 45). Dies kann er u. a. durch den Kontext der gescheiterten Wiener *Tristan*-Aufführung, die zur Neuedition von Wagners „Das Judentum in der Musik“ (1850/1869) führte (vgl. S. 39–40). Im Folgenden dokumentiert Heer im Abgleich mit zahlreichen musikhistorischen Studien (vgl. hierzu insbesondere Fußnote 129) sowie unter Rekurs auf biographische Schlussfolgerungen nicht nur die Nachhaltigkeit von Wagners Antisemitismus, sondern auch die enge Verbindung seiner ideologischen Ansichten mit *Parsifal*. Nach einem quellenmäßig nicht immer ganz belegten Beitrag zum auch schon bei Heer thematisierten Wiener Theaterwesen mit dem Titel „Jüdisches und Antijüdisches in der Wiener Hofoper“ von Clemens Höslinger folgen drei Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen, Richard Klein und Wolfgang Fuhrmann, die in Perspektivwechseln das Verhältnis zwischen Eduard Hanslick, Richard Wagner und seinen Wiener Anhängern beleuchten. Anhand einer detaillierten Präsentation von Hans-

licks Schönheitsbegriff und seinen objektiven Kriterien verortet Hinrichsen Hanslicks Wagner-Kritiken in dessen Ästhetik und weist nach, dass Hanslick sich vor allem von der rein „gestaltentreibenden“ Musikauffassung Wagners abwandte und dass seine Abneigung gegenüber Wagners Opern seit *Lohengrin* vom Wiener „Wagner-Cultus“ (S. 95) noch vergrößert wurde. Auch Richard Klein reflektiert den Formalismus Hanslicks in seinen dialektischen Grenzen, vor allem im Hinblick auf die Unvereinbarkeit von musikalischen Formen mit denotierbaren Bedeutungen. Ausgehend von der These, dass Wagner in der Figur des Beckmessers Eduard Hanslick parodiert habe, untersucht Wolfgang Fuhrmann schließlich den sich steigernden Einbezug jüdischer Kritiker im Allgemeinen und des Wiener Musikkritikers im Besonderen in Wagners antisemitischen Schriften. Sie lässt sich u. a. über die Verwendung des Begriffs „Kaleidoscop“ herstellen, der für eine Integration Hanslicks in Wagners antisemitische, sich zunehmend zur Paranoia auswachsenden Schriften (S. 121) als Ästhetiker und nicht als Kritiker spricht. Fritz Trümpis Beitrag zu Wagner im Wiener Feuilleton des Liberalismus bringt abschließend die politischen Tendenzen einzelner Zeitschriften zur Sprache, die im Abgleich mit individuellen Ausrichtungen einzelner Kritiker untersucht werden. Vor dem Hintergrund einer detaillierten Reflexion über die Aussagekraft der vorhandenen Quellen dokumentiert Trümpfen den vielschichtigen – und die ideologische Ausrichtung von Zeitungen und Kritikern nicht immer übereinbringenden – Umgang mit Wagners Schriften seitens der Feuilletonisten in den 1850er bis 70er Jahren, in denen Wagners Opern nur sporadisch in Wien aufgeführt wurden.

Nach einem Beitrag von Carolin Bahr über Wagners Vorstellungen einer muster-gültigen *Lohengrin*-Aufführung in Wien, die von lokalen Strichpraktiken durchkreuzt wurde – wobei in diesem Vortrag auch die

Tatsache dokumentiert wird, dass in Wien eher die frühen Werke Wagners bekannt waren, wodurch *Lohengrin* als eine eher fortschrittliche Oper wahrgenommen wurde –, eröffnet Malou Löffelhardt eine Reihe von Beiträgen zu den ersten Wiener Wagner-Vereinen. Neben dem Wiener Wagner-Verein (1871) wurde zudem ein Akademischer Wagner-Verein gegründet (1872). Beide Vereine gingen unterschiedlich mit nationalistisch-antisemitischen Tendenzen im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts um; im Jahr 1890 entstand dann sogar für eine deutschnationale Gruppe der Neue Richard-Wagner-Verein (S. 192). Im folgenden herausragenden Beitrag beleuchtet Barbara Boisits Guido Adlers Zwiespalt zwischen der deutschnationalen Ausrichtung und der Verweigerung der Zugehörigkeit zu dieser kulturhegemonischen, antisemitischen Gemeinschaft gegenüber jüdischen Wagner-Interessierten. U. a. Adlers wissenschaftlicher musikhistorischer Ansatz, Wagner als „ein Glied in der Kette der Erscheinungen“ zu sehen (S. 215), löste Verstimmungen mit Wagnerianern und der Familie in Bayreuth aus. Entgegen dieser differenzierten Haltung der 1873 gegründete Grazer Wagner-Verein ob seiner zum Teil rassistischen Ausrichtung (S. 232) bei Houston Stewart Chamberlain und Cosima Wagner auf großes Interesse, wie es Oliver Rathkolb schildert. Werner Hanak-Lettner beschreibt sodann den Kreis der in Burschenschaften und im Wiener Akademischen Wagner-Verein organisierten deutschnationalen Juden, die u. a. unter Rückgriff auf Wagners Schriften für die Herausbildung einer perfekten Gesellschaft stritten, in der lediglich das Beste jeder Kultur zum Tragen kommt (S. 251). Im Beitrag von Michael Wladika geht es schließlich um den Bismarck-Liebhaber und Gründer des Neuen Richard Wagner-Vereins zu Wien, Georg von Schönerer, in dessen deutschnationaler Zeitschrift *Deutsche Worte* ebenfalls ab 1882 Berichte und Aufsätze über Richard Wagner erschienen. Nachdem Sven Fritz das

zunächst große, dann immer weiter schwindende Interesse Chamberlains an den Wiener Wagner-Vereinen nachgezeichnet hat, der diese Vereine während seiner Wiener Zeit dennoch als Experimentierfeld nutzte, widmen sich die beiden abschließenden Beiträge dem Verhältnis Gustav Mahlers zu Bayreuth, zunächst historisch (Hannes Heer), dann musikalisch (Gerhard Scheit). Während im letzten Beitrag neben dem weiteren Beispiel des deutschnationalen Juden Otto Weininger auch die Genderperspektive zur Sprache kommt, begründet Heer Cosimas Abkehr vom Direktor der Wiener Hofoper Mahler durch sein mangelndes Interesse für und seine zahlreichen Striche in Siegfried Wagners *Bärenhäuter*.

Insgesamt bietet der Sammelband zahlreiche Einsichten in konkrete Netzwerke, die von den Beitragenden unter Rückgriff auf ganz unterschiedliche Zeitspannen und Geschichtsverständnisse zwischen Politikgeschichte, Sozialgeschichte und Musikästhetik beleuchtet werden. Zudem bietet er einen Einblick in aktuelle Bewertungen der Debatte um Wagners Antisemitismus seit Hartmut Zelinskys Arbeiten der 1980er Jahre, die auch im Band zum Teil immer noch als Parteienstreit bewertet wird (S. 38, 45). Dort, wo Ausblicke des dicht beschriebenen Wiener Kulturlebens in Bezug auf die nach der Untersuchungsperiode liegende nationalsozialistische Rezeption Wagners unter Adolf Hitler genannt werden, geht es vor allem um Anregungen für zukünftige Forschungen. In der Tat lassen sich teleologische Denkweisen wohl am besten durch weitere kulturhistorische Erforschungen von komponistenbezogenen Netzwerken in einzelnen Städten zwischen musikalischer Produktion und Rezeption relativieren.

(April 2018)

Gesa zur Nieden

*Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch. Hrsg. von Stephan MÖSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 389 S., Abb., Nbsp., Tab.*

„Sind schon die Gesten der Sänger [...] ein Stück Kostüm, so ist es vollends ihre Stimme, die der natürliche Mensch, sobald er die Opernbühne betritt, gewissermaßen anlegt.“ Diese Behauptung Theodor W. Adornos, die auf Seite 231 des hier zu besprechenden Buchs zitiert wird, könnte diesem eigentlich gut als Motto dienen, denn es geht hier um die Rätsel und Geheimnisse dieses natürlichsten, zugleich aber auch künstlichsten und vor allem buchstäblich humansten aller Instrumente: der menschlichen Stimme, und zwar der Stimme als Objekt musikschöpferischer Tätigkeit. In dem von Stephan Mösch herausgegebenen Band soll sich also alles um das „Komponieren für Stimme“ drehen, und es geht (was der Titel nur halb ausspricht und dann erst das Vorwort zuspitzt) um das *Musiktheater* „von Monteverdi bis Rihm“. Der Untertitel schließlich gibt an, was der Band sein will: „Ein Handbuch“. Geordnet ist das Ganze in zwei recht allgemein betitelte, ungleich lange Teile („Entwicklungen und Perspektiven“, „Positionen“), deren erster, der weitaus umfangreichere, wiederum in vier Kapitel mit je vier bis fünf Beiträgen gegliedert ist. Die letztere Idee (die Feingliederung in Kapitel) erscheint allerdings merkwürdigerweise nur im Inhaltsverzeichnis; im durchlaufenden Textkorpus bemerkt man sie nicht. Sie scheint, statt aus inneren Gründen zu erfolgen, denn auch eher dem äußerlichen Umstand geschuldet zu sein, das Material einer symmetrisch proportionierten Ordnung unterwerfen zu müssen (sonst verstünde man zum Beispiel nicht, dass von der Operette der 1920er Jahre nicht etwa historisch angemessen an Ort und Stelle zu Beginn des Kapitels 3, sondern wie von einem bloßen Appendix erst ganz am Ende, im letzten Kapitel des langen ersten Teils, gehandelt wird).

Damit vorerst aber genug der Vorschuss-Skepsis, denn das angenehme Geschäft des Rezensenten darf nun darin bestehen, dem Unternehmen den höchsten Respekt zu zollen. Für die einzelnen Beiträge zu repräsentativen historischen Fallbeispielen sind überwiegend einschlägig ausgewiesene Experten gewonnen worden, die das Kunststück fertigbringen, die Fülle des Stoffs ohne Verlust an Qualität und Vollständigkeit auf dem anspruchsvollen Niveau einer Ringvorlesung für ein gebildetes, aber breites Publikum abzuhandeln. Die Kapitel folgen zunächst der Chronologie („Entwicklungen“ nach Ausweis des Inhaltsverzeichnisses). Von der immer wieder mit Recht zu stellenden Frage, warum eigentlich seit dem Beginn der Gattung Oper auf der Bühne gesungen wird (ausgezeichnet von Silke Leopold dargelegt, indem sie aus der Interaktion der frühesten musikalischen Bühnenwerke mit dem Sprechtheater einen neuen Blick auf die Differenzen der Gattung gewinnt) über die Ausdifferenzierung der Gattungsästhetik in Frankreich (Dörte Schmidt, die die Vorgänge der Kanonisierung und Literarisierung, eng zusammenhängend mit der Pariser Gepflogenheit des Partiturdruks, plausibel mit Fragen der Aufführungspraxis zusammenbringt) und die am Beispiel von Georg Friedrich Händel gezeigten Bedingungen in London (Matthew Gardner, der ein reiches Material bis hin zu Detailfragen der Aufführungsstile, der Verzierungspraxis und der Fremd- und Selbst-Entlehnungen in den knappen Rahmen zu bringen versteht) reicht der Bogen des ersten Kapitels bis hin zur sänger- und gattungsbezogenen Stimmbehandlung bei Wolfgang Amadeus Mozart (herausragend von Thomas Seedorf präsentiert, indem er die Systematik der Gattungsanforderungen von Opera seria, Opera buffa und Singspiel mit dem historischen Aspekt der Entwicklung des Komponisten verschränkt und dabei dicht an den spezifischen Problemen der Komposition bleibt). Weiter geht es (Kapitel 2) mit dem Blick

auf die Epoche Gioachino Rossinis (wo bei Arnold Jacobshagen das Verhältnis von Schriftlichkeit und Performanz sowie die Entwicklung der Melodietypen von Rossini über Vincenzo Bellini bis Gaetano Donizetti exzellent zusammenfasst), den „neuen Belcanto“ in der Auseinandersetzung zwischen italienischem und französischem Gesangsstil in Paris (mit gewohnter magistraler Souveränität von Sieghart Döhring abgehandelt) und den Einfluss von Sängerinnen-Persönlichkeiten (Sabine Henze-Döhring, die in ihrem vorzüglichen Beitrag von Pauline Viardot-García ausgeht) bis zu den Problemen des Wagner-Gesangs (informativ und versiert von Mösch entwickelt, indem er die gleichsam einkomponierten vokalästhetischen Aporien aufschlüsselt) und den ganz anders gelagerten Fragen bei Giuseppe Verdi und den Veristen (etwas allgemein, aber übersichtlich dargestellt von Uwe Schweikert). Die Fülle der angesprochenen Aspekte kann hier kaum angemessen gewürdigt werden; es sei aber betont, dass trotz der Varietät der methodischen Zugriffe deutlich sichtbare rote Fäden durch das Buch verlaufen: so etwa die präzise Darlegung der historischen Ausfaltung der Stimmfächer oder die allmähliche Herausbildung einer Ästhetik des sakrosankten Werktextes zuungunsten des sängerischen Mitschöpfertums.

Das Kapitel 3 fährt auf der chronologischen Schiene fort und geht an Beispielen von Richard Strauss und Erich Wolfgang Korngold subtil der Dialektik von somatischer Unmittelbarkeit und artistischer Stilisierung der Stimme nach, die von beiden Komponisten signifikant unterschiedlich für eine „Erotisierung des Musiktheaters“ in Anspruch genommen wird (Arne Stollberg). Darauf folgt, ebenso klug differenziert, an Fallbeispielen von Arnold Schönberg und Alban Berg eine Untersuchung der Komposition für Stimme unter den Bedingungen der Spannung zwischen Tonalität und A- bzw. Post-Tonalität und des Antagonismus von Singen und Sprechgesang (Tobias

Janz). Christina Richter-Ibáñez widmet sich der Situation nach 1945 mit pointierten Blicken auf Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono und Mauricio Kagel, bevor Wolfgang Rathert das Kapitel mit einem eindrucksvollen, dem Ideal der vom Komponisten intendierten „Schönheit“ nachfragenden Durchgang durch das Vokalwerk Hans Werner Henzes schließt (und bei dieser Übersicht erstmals in diesem Band wirklich den Bezirk des Musiktheaters überschreitet). Das letzte (vierte) Kapitel des ersten Teils ist dem gewidmet, was das Inhaltsverzeichnis wohl eher unter „Perspektiven“ denn als „Entwicklungen“ versteht. Anselm Gerhard nimmt sich auf erhellende Weise eines Details wie des stimmlichen Registerwechsels an, von dem sich zeigen lässt, wie ihn Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi oder Giacomo Puccini mit dem expressiven Changieren von Moll- und Durterz zu verbinden wussten. Die Rolle des Chors auf der Musiktheaterbühne, die vorher höchstens kurz gestreift worden war, wird nun in Nanny Drechslers knapper Diskussion dreier Ausschnitte aus der Gattungsgeschichte (Claudio Monteverdi, Grand opéra und Musikdrama, Wolfgang Rihm und Adriana Hölszky) thematisiert, den sie, vielleicht etwas plakativ, als immer wieder neu inszenierten „politischen Körper“ deutet. In Michael Heinemanns Beitrag erfährt schließlich die Operette ihre Ehrenrettung als „Gegenentwurf“ zur großen Oper, was sich weniger über die „Qualität der Komposition“ als vielmehr aus derjenigen „der Performanz“ begründen lässt: Nirgends, so lautet die These, kommt es in solchem Maße auf die Interaktion von Sängern und Publikum und auf die Materialität des Stimmlichen an („verstellte Stimmen, laszive Tönungen, Rauheit oder Rauchigkeit der Klänge“) wie in der aktuellen Aufführung der weit mehr als Ereignis denn als Text packenden Operette. Im letzten Abschnitt des Kapitels gelangt noch knapp das Kunstlied zur Sprache (Rebecca Grotjahn, die sich allerdings auf die Bedeutung von Wilhelmine

Schröder-Devrient für Robert Schumanns *Dichterliebe* konzentriert), bei dem die Autorin den entkörperlichten „Klang der Stimme“ als „Träger der Seelensprache“ für das Wesentliche hält.

Ein zweiter Teil rundet den Band mit einer Reihe durch Mösch klug geführter Interviews mit Komponistinnen und Komponisten ab (John Adams, Chaya Czernowin, Peter Eötvös, Beat Furrer, Hölszky, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Miroslav Srnka, Jörg Widmann), in denen naturgemäß das im Bandtitel angesprochene „Komponieren für Stimme“ als Problem aus der kreativen Perspektive nach allen Regeln der Kunst beleuchtet wird. Insgesamt also erhält man auf den knapp 400 Seiten ein repräsentatives Spektrum an Gesichtspunkten zu dieser sehr besonderen und selten so explizit untersuchten schöpferischen Herausforderung, die übrigens vom Herausgeber in einem kurzen Vorwort in modellhafter Verdichtung auf neuere und neueste musikwissenschaftliche Analyse- und Theoriemodelle bezogen wird.

Das vorzügliche Buch hätte es allerdings verdient, unter einem passenderen Titel und mit einer adäquateren Gattungsbezeichnung in die Welt zu segeln. Beide sind so unnötig wie ungewollt reduktiv. Weder beschränkt sich das Ganze nämlich auf den Aspekt eines „Komponierens für Stimme“, noch ist es im Wortsinne ein „Handbuch“. Auf wohlthuende Weise fehlt ihm vielmehr der trockene Charakter eines Nachschlagewerks, auch will es kein selektiv zu benutzendes Kompendium sein. Vielmehr bietet es unter einer Fülle von Perspektiven chronologisch geordnete Bausteine zu einer umfassenden historischen Phänomenologie der Stimme, und dies keineswegs nur unter dem Aspekt der Komposition, sondern auch und vor allem dem der Interpretation, der Ästhetik, der Distribution, der Pädagogik und der Rezeption. Allerdings leistet es das – dies ist eine Einschränkung, die auch nicht durch die

entsprechende *captatio benevolentiae* des Vorworts (S. 8) behoben wird – vorwiegend für den Gesang auf dem Musiktheater, und auch hier nur für den solistischen: Das Ensemble (oft zwar wenigstens angeschnitten) und das Kunstlied (nur in einem einzigen, und dort zudem extrem eng fokussierten Beitrag thematisiert) fehlen ebenso wie der Umgang mit der Stimme in allen Gattungen jenseits der Bühne (die nur in wenigen der letzten Beiträge wenigstens kurz gestreift werden). Das ist überhaupt nicht schlimm, denn das Buch leistet in dem, was es wirklich unternimmt, mehr als genug; es hätte aber im Titel signalisiert werden können. Nichtsdestotrotz gehört es unbedingt in die Bibliothek (oder wenigstens in die Hand) aller Musikliebhaber, Musikstudenten, Musikwissenschaftler und Musiker – und zwar nicht nur exklusiv in die aller an diesen Gegenständen ohnehin schon interessierten Menschen, denn in solche wird es aufgrund seiner Qualität mühelos auch all die anderen, die bedauernswerten, nicht von vornherein Stimm- und Musiktheater-Affinen verwandeln.

(April 2018)

Hans-Joachim Hinrichsen

KATRIN BECK: *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen. Neumünster: von Bockel Verlag 2016. 449 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Clytus Gottwald – sein „Damaskuserlebnis“ war die Aufführung der *Cinq Rechants* Olivier Messiaens durch das Pariser Vokalensemble Marcel Couraud 1952 in Stuttgart – gehört gleichermaßen zu den künstlerisch potenten wie wortmächtigen Befürwortern einer Verbindung von Gottesdienst und musikalischer Avantgarde, die er während seiner Tätigkeit als Kantor der Paulusgemeinde in Stuttgart mit den sogenannten „informellen Gottesdiensten“ (wobei – ausgehend von Theodor W. Adornos Text *Vers*

une *Musique informelle* – „informell“ so viel wie „ohne Schema“ bedeutet) zu realisieren suchte. Insofern ist der Titel der hier zu besprechenden Studie vielleicht doch zu vorsichtig, geht es doch nicht nur um Neue Musik, deren konzertanter Aufführung ein Kirchenraum dient, sondern schlussendlich auch um die Einbindung der Avantgarde in die dem Raum ureigene Funktion, nämlich um die Integration in eine kultische Handlung. Tatsächlich wurde innerhalb der „Informellen Gottesdienste“ „die modernste Musik ihrer Zeit *gottesdienstliche* Musik“ (S. 11). Die Analyse dieser Gottesdienste einschließlich der Darstellung der entsprechenden Vorarbeiten sowie die Auseinandersetzung mit Mauricio Kagels Film *Hallelujah* in der Pauluskirche stehen im Mittelpunkt der Untersuchung Katrin Becks, die gleichzeitig verschiedene weitere Kontexte berücksichtigt. Gar nicht hoch genug eingeschätzt werden können in diesem Zusammenhang die persönlichen Kontakte der Autorin zu Clytus Gottwald selbst ebenso wie zum inzwischen verstorbenen Gerd Zacher, ermöglichten sie doch tiefgehende Einblicke in biographische Details (zu nennen wären z. B. Gottwalds Verhältnis zu Kurt Thomas und seine kämpferische Auseinandersetzung mit der Nähe der deutschen Musikwissenschaft zur NS-Ideologie), vor allem aber in Vorgeschichte, Planungen und Abläufe der „Informellen Gottesdienste“. Die Studie nimmt ihren Ausgang von der Beschreibung der politisch-gesellschaftlichen Situation der jungen Bundesrepublik. Die Berücksichtigung dieses Aspekts dürfte weniger – diese kleine Anmerkung sei hier gestattet – durch erkenntnisleitendes Interesse motiviert als der von Qualifikationsarbeiten geforderten Interdisziplinarität geschuldet sein, zumal zwangsläufig lediglich allgemein bekannte Gegebenheiten dargestellt werden. Eine breite Entfaltung erfährt die kenntnisreiche Darstellung der weiter verzweigten Entwicklungen der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland, ausgehend von der sogenann-

ten „Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“ in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und ihrer Protagonisten wie Oskar Söhngen (mit dem Gottwald eine heftige, in Becks Buch nachgezeichnete Kontroverse führt), Walter Blankenburg und Walter Kiefer. Die sowohl in der evangelischen wie in der katholischen Kirche zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommenden kirchenmusikalischen Reformbewegungen repräsentieren durchaus eine von Hermann Danuser so genannte „mittlere Musik“, die zwischen einem mit kunstreligiösem Anspruch verbundenen Autonomieprinzip auf der einen und Trivialmusik auf der anderen Seite, auf der Ebene des Materialstands aber auch zwischen „fortschrittlicher“ Atonalität und Tonalität steht. Mit zahlreichen Quellenhinweisen belegt, zeigt Beck, dass die bis auf den heutigen Tag sowohl in den protestantischen Kirchen als auch in der katholischen Kirche geforderte „Fasslichkeit der Musik“ als Grundbedingung für die „Mitwirkung aller“ Gemeindemitglieder den radikalen Widerspruch Gottwalds und seines kürzlich verstorbenen Mitkämpfers Dieter Schnebel evozierte. „Musik dieser Art“ ist für Gottwald „untragbar“, weil sie gleichermaßen wie der Gottesdienst, für den sie gedacht ist, „Herrschaftssysteme“ (S. 129) symbolisiert. Wenn eine solche Haltung ganz ohne Zweifel auch Respekt verdient – dies umso mehr, als das Populäre in der Kirchenmusik heute immer mehr dominiert und allenthalben als (fragwürdiges) Allheilmittel im Kampf gegen den Bedeutungsverlust der Kirchen betrachtet wird –, hätte man sich an dieser Stelle vielleicht eine größere Distanz der Autorin zum Untersuchungsgegenstand und eine kritischere Auseinandersetzung mit dem von Gottwald benutzten Vokabular gewünscht, bedeutet Funktionalität im Kontext von Kirchenmusik, jenseits aller verbalen Aufrüstung innerhalb der einschlägigen Diskussionen, doch schlicht und einfach Liturgietauglichkeit, für die es zwei wichtige Kriterien gibt, nämlich eine musikalische

Faktor, die von musikalischen Laien realisierbar sein sollte und von den Gottesdienstbesuchern verstanden werden kann. Dass hinter einem solchermaßen formulierten Plädoyer für die Beibehaltung des kommunikativen Charakters von Musik sich nicht zwangsläufig reaktionäres Bewusstsein und erst recht keine Nähe zum Nationalsozialismus (vgl. S. 50ff.) verbergen müssen – trotz so mancher Verstrickung einiger kirchenmusikalischer Akteure –, dafür mag Theodor W. Adorno als unverdächtiger Gewährsmann dienen, diagnostizierte er doch, sogar den professionellen Hörer im Blick, hinsichtlich des Serialismus: „Die totale Determination berührt sich insofern mit dem Zufall, als die durchkonstruierte Musik dem Subjekt als ein so Fremdes und Inkommensurables gegenübertritt wie Zufallereignisse.“ („Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in: ders., *Musikalische Schriften V* [= ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann], Frankfurt a. M. 1984, S. 138.) An dieser Stelle wird, wie ich meine, erkennbar, dass für eine sachlich angemessene Diskussion des Problemfeldes „Kirche und Avantgarde“ bzw. „Kirche und usuelle Musik“ die Unterscheidung von „sakraler“, „geistlicher“ und „spiritueller“ Musik, auf die Beck bewusst verzichtet (S. 28), vielleicht doch hätte hilfreich sein können.

Einen weiteren Schwerpunkt des Buches bildet die Auseinandersetzung mit Kagels Film *Hallelujah*, in welchem drei seiner Kompositionen Verwendung finden, die exemplarisch für Kagels erweiterten Musikbegriff stehen und eingehender besprochen werden, nämlich die Chorkomposition *Hallelujah* sowie – Daniela Philippis Studie *Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne* (Kassel 2002) aufgreifend – *Improvisation ajoutée* und *Phantasie für Orgel mit Obligati*. Im Zusammenhang mit der Darlegung der „zeitgenössischen Rezeption“ (S. 275) des Films zitiert die Autorin u. a. die von Wolfgang Metzger und

seinem Vetter Hans-Arnold – beide waren Funktionsträger in der evangelischen Kirche – vorgebrachten „Beschwerden beim Oberkirchenrat“ (S. 296ff.), die die Auf-führung von *Hallelujah* in der Pauluskirche während der Amtszeit Clytus Gottwalds nach sich zog. Hier wird nun deutlich, dass die Frage nach dem Verhältnis von Kirche und Avantgarde sich drastisch zuspitzte, ging es doch nun nicht nur um die Frage, welche Musik für kirchliche Vollzüge, sondern welche Musik, welche Kunstform überhaupt für den Kirchenraum geeignet sei. So entwickelte sich eine Debatte von „verfeindeten“ Parteien (S. 327), die heute, knapp 50 Jahre später, kaum noch nachvollziehbar zu sein scheint. In den Kapiteln „Brüche“ und „Kontinuitäten“ sucht Beck einerseits, ohne einseitige Schuldzuweisungen, Gründe für das Scheitern der Stuttgarter Experimente aufzuspüren, andererseits verweist sie auf Stellen wie St. Martin in Kassel, wo zumindest eine „kritische Allianz“ (S. 370) von Neuer Musik und Kirche aufrechterhalten werden konnte. Leider muss man für die Jetztzeit konstatieren, dass die Zahl ähnlich profilierter Orte für die Aufführung neuester geistlicher Musik kaum größer geworden ist und, was sicher noch schwerer wiegt, die Entfremdung zwischen Kirche und Komponisten in den vergangenen Jahrzehnten eher zu- als abgenommen hat.

Die Kirchenmusik der vergangenen 100 Jahre spielt in der Musikforschung nach wie vor eine untergeordnete Rolle. Umso erfreulicher ist es, dass Katrin Beck ein durch profunde Sachkenntnis charakterisiertes Buch vorlegen kann, das einen kurzen, aber im Hinblick auf das Verhältnis von Musik und Kirche denkbar interessanten Zeitraum der jüngeren Vergangenheit trotz der Detailfülle gut lesbar und sprachlich elegant präsentiert. (Juli 2018)

Paul Thissen

VERENA MOGL: „Juden, die ins Lied sich retten“. *Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion*. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 444 S., Abb., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 1.)

Mit dem zu besprechenden Band wird eine neue musikwissenschaftliche Schriftenreihe eröffnet: „Musik und Diktatur“. Ihr Herausgeber Friedrich Geiger verschafft damit seinem eigenen Forschungsfeld wie auch den Hamburger Traditionen kritischer Betrachtung von Musik in politischer Perspektive eine neue Plattform. Offene oder verkappte Diktaturen stehen jüngst wieder hoch im Kurs, die Reihe kann also, leider, als ausgesprochen zeitgemäß betrachtet werden. Sie macht ihren Anfang mit einer unter Geigers Ägide entstandenen Dissertation über Mieczysław Weinberg, der in den letzten Jahren im Musikleben einen wahren Boom erleben durfte, sowohl innerhalb wie außerhalb Russlands, auch wenn sich das in der Musikforschung bislang eher verhalten widerspiegelt. Neben der maßstabsetzenden Monographie von David Fanning (2010) und einer polnischen Monographie von Danuta Gwizdalanka (2013) sind an größeren Publikationen nur die Weinberg gewidmeten Sonderhefte der Zeitschriften *Osteuropa* (2010) und *Die Tonkunst* (2016) zu nennen, deren Aufsätze allerdings nur selektiv in die Bibliographie der vorliegenden Studie übernommen wurden bzw. in sie einfließen. Die Autorin Verena Mogl hat an beiden Sonderheften mitgewirkt und auch zum Moskauer Weinberg-Forum im Februar 2017 beigetragen, das als großes Festival und Konferenz unter dem Titel „Vozvraščenie“ („Rückkehr“) wie eine Heimkehr des verlorenen Sohns zelebriert wurde. Ihre nun vorliegende Dissertation ist also das Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit dem Komponisten; sie bietet keine gewöhnliche Leben- und Werk-Erzählung, sondern konzentriert sich chronologisch vage sortiert

auf vier (an der Gliederung des Bandes nur bedingt ablesbare) thematische Komplexe: Weinbergs familiäre Herkunft und Fragen der multiplen Identität seiner Biographie (letzteres verstreut über verschiedene Kapitel); Weinbergs Instrumentalmusik in den 1940er und 50er Jahren; Vokalmusik mit polnischer und jüdischer Thematik; die Holocaust-Oper *Passażirka*. Eingebettet sind diese thematischen Schwerpunkte – und das macht die besondere Qualität dieser Studie aus – in ein erstaunlich breites Panorama der sowjetischen Kultur- und Musikgeschichte, das sich nicht nur auf jüngere und jüngste dokumentarische Aufarbeitungen und Darstellungen stützt, sondern ausgiebig auch auf originale Quellen und Archivalien. Kaum bekannt dürfte beispielsweise der finanzielle Aspekt hinter der berüchtigten Kritik an der Oper *Velikaja družba* von Vano Muradeli (der nie mit seinem ganzen Namen genannt wird) sein: Der Komponist hatte gleich von dutzenden Operntheatern parallel größere Geldsummen schlitzohrig eingestrichen, die Liste der 1948 Angeklagten lässt sich insgesamt in Zusammenhang bringen mit Verärgerung über als unmäßig empfundene Finanzzuwendungen an Komponisten. Dieses Detail zeigt, dass sich die Autorin zur Kontextualisierung ihres Protagonisten nicht mit einem legitimen Wiederkäuen einschlägig bekannter Sachverhalte zufriedengegeben hat, sondern die historischen Hintergründe minutiös neu aufgearbeitet und mit zahlreichen Abbildungen (neben Photographien auch Autographen und Arbeitsmaterialien) dokumentiert. Das beginnt schon bei der hochkomplexen dokumentarischen Rekonstruktion der Familiengeschichte, bei der nicht zuletzt die sprachliche Vielfalt der Quellen eine Hürde darstellt, die Mogl souverän meistert und dabei einige Korrekturen und Ergänzungen des Wissensstandes beisteuern kann. Diese Aufarbeitung der familiären Wurzeln macht zugleich deutlich, dass die im Titel der Arbeit angegebene Präzisierung „in der Sowjetunion“ (die



Weinberg 1939 betreten und nicht mehr verlassen hat) keineswegs eine chronologische Einschränkung bedeutet, sondern die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Komponist und Werk in seiner sowjetischen Umwelt unterstreicht. Sehr wertvoll sind diese Archivrecherchen auch dort, wo die Diskussion von Weinbergs Kompositionen im Komponistenverband dargestellt wird, weil das vielstimmige Echo eben nicht über einen Kamm zu scheren und stereotyp ist. Trotz der mitunter auch tiefer in kompositorische Details gehenden analytischen Ausführungen ist auch bei Mogls Betrachtung der Instrumentalmusik evident, dass ihr Hauptinteresse eher auf semantischer Ebene liegt, die durch (nicht immer wirklich nachvollziehbare) Allusionen oder gar Zitate aus anderen Werken und, schwieriger, durch Hinweise z. B. auf eine jüdische „Melosphäre“ dechiffriert werden. Dass auch die Zirkus- und Filmmusik, die Weinberg im Spätstalinismus ein Einkommen sicherten, nicht nur analytischer Betrachtung unterzogen werden, sondern auch ihr spezifisch sowjetischer Kontext skizziert wird, der in vielen Darstellungen zu sowjetischen Komponisten völlig ausgeblendet wird, verdient besondere Erwähnung. Noch stärker sind die Kapitel zu den textgebundenen Werken, vor allem zu mehreren Vokalzyklen und der achten Symphonie nach Texten von Julian Tuwim, den ebenfalls exilierten polnischen Juden, dessen Dichtung Weinberg besonders intensiv rezipierte. Einer von Karl Dedecius übersetzten Gedichtzeile Tuwims verdankt sich denn auch das Zitat im Buchtitel (S. 200). Es gelingt der Autorin, ebenso behutsam wie hellsehtig verschiedene Subtexte in diesen textgebundenen Werken aufzudecken, die vor dem Hintergrund des komplizierten polnisch-sowjetischen Verhältnisses und eines zumindest latenten sowjetischen Antisemitismus teilweise bis zur Selbstzensur reichten (manche Revisionen in den Texten zeugen davon). So wird offenkundig, wie das Gedenken an die polnische Heimat und seine

jüdische Identität ambivalente Elemente in Weinbergs Biographie ebenso wie in seinen Werken bleiben. Die gelegentliche Verwendung des Polnischen statt Russischen, auch in seiner eigenen Unterschrift, spiegelt diese widersprüchlichen, weil sowohl von intrinsischen wie extrinsischen Faktoren gesteuerten Vorgänge deutlich wider. Die Studie mündet in ein umfassendes Porträt der Oper *Passażirka*, die szenisch erst 2010 in Bregenz ihre Premiere erleben durfte, obwohl sie schon bei ihrer Fertigstellung das enthusiastische Lob aller Kollegen im Komponistenverband erhielt, von Dmitrij Šostakovič über Georgij Sviridov bis Tichon Chrennikov, sie wurde offiziell explizit zur Aufführung empfohlen. Eine der Stärken der Arbeit ist es, anhand musikalischer und inhaltlicher Aspekte zwar ein „Gefährdungspotential“ der Oper anzudeuten, dessentwegen Theater möglicherweise das Risiko einer Inszenierung scheuten, aber nicht als tatsächliche Gründe für die nicht erfolgte Aufführung zu postulieren – denn diese bleiben weiterhin rätselhaft. Auch diese Behutsamkeit in der Gewichtung der von der Autorin gefundenen Deutungen macht das Weinberg-Buch zu einer anregenden, und zwar durchaus den eigenen Geist kritisch anregenden Lektüre.

Aus dem Weg geht das Buch manchen grundsätzlichen Fragestellungen, die sich auch aufdrängen mögen: zum einen, inwiefern Weinberg ein durchaus gut funktionierender Sowjetbürger war und sein wollte, der mit zahlreichen Werken den offiziellen Ideologemen bis in die späten 1980er Jahre ganz freimütig Tribut zollte (es dominiert von Anfang an die Perspektive der bis zur Inhaftierung reichenden politischen Konflikte mit der Staatsmacht und die eines potentiellen kulturellen Maulkorbs); zum anderen, inwiefern auch Weinbergs Tonsprache, die sich einer eigentlichen Moderne verweigerte, nicht als mustergültige Realisierung ästhetischer Leitideen der Sowjetkultur verstanden werden kann. Dass dissonantere Stücke wie u. a. der Vokalzyklus op. 22 der Autorin

beständig mit dem Begriff „hermetisch“ charakterisiert werden (nicht nur auf die literarische Ebene bezogen), obwohl die Tonsprache auch dort im Vergleich zu den westlichen oder polnischen Avantgarden alles andere als unverständlich ist, zeigt, dass dem Faktum solchen in allen Parametern konservativen Komponierens gar keine Relevanz beigemessen wird. Daran krankt auch ein wenig die Verbalisierung der musikalischen Substanz in den Analysen (wären die leitmotivisch wiederkehrenden „Akkordbrechungen“ in *Passażirka* nicht korrekter als Terzenketten zu bezeichnen, da sie grundsätzlich linear bleiben und nicht zu vertikalem Zusammenklang finden?). Die reiche Überfülle der Gedanken und Erkenntnisse der Autorin hätte sich durch eine anders gewählte und klarer hierarchisierte Gliederung besser kanalisieren lassen; an der viermal neu einsetzenden Nummerierung der Fußnoten zeigt sich, dass z. B. das Unterkapitel zu „Weinbergs Auseinandersetzung mit Heimat und Herkunft“ eigentlich ein ganz eigenes Kapitel gewesen ist; die minutiös rekonstruierte und problematisierte Familienbiographie ist in der Einleitung (die Forschungsstand und Methodik skizzieren will) fehlplatziert, und das Unterkapitel zu den textgebundenen Werken, die Weinbergs polnische und seine jüdische Identität spiegeln, würde auch deswegen besser für sich stehen, weil es nur sehr bedingt gemeinsam mit den Vorgängen von 1948 unter die „Phasen der politischen Einflussnahme“ subsummiert werden kann. Solche vermeintlich rein formalen Entscheidungen, wie auch die zu oft mit substantiellen Informationen überfrachteten Fußnoten, offenbaren eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die Darstellungsmethoden: Der Wechsel von Biographik, zeitgeschichtlichen Hintergründen, Werkbetrachtung sowie kulturgeschichtlicher Kontextualisierung und Reflexion gehorcht keinem klar erkennbaren Muster und wird im Inhaltsverzeichnis gar nicht deutlich; die im Titel aufscheinende (und durch die Aufnahme in die neue

Schriftenreihe doppelt hervorgehobene) Generallinie des mit seiner ideologisierten und staatlich kontrollierten Umwelt in Spannung stehenden Individuums ist eben nur eine (wenn auch bedeutende) Facette, die sich aber nicht durch die ganze Studie hindurch sinnvoll aufrecht erhalten lässt, weil sie Weinbergs Leben und Schaffen eben nur teilweise betrifft. Kritische Anmerkungen müssen sich auch die Anhänge gefallen lassen: Die Bibliographie ist unvollständig und unnötig zersplittert (unter „Fachliteratur“ erscheinen auch Gedichtbände, während die Aufsätze der „Sovetskaja muzyka“ ebenso wie online publizierte Dissertationen in diverse andere Rubriken ausgelagert wurden), das Werkverzeichnis (offensichtlich weitgehend aus dem Lexikon *Komponisten der Gegenwart* übernommen, dessen Weinberg-Eintrag ebenfalls von der Autorin stammt) gestattet durch seine chronologische Anlage keinen Überblick über Gattungen oder Besetzungen – beide Anhänge können also nur eingeschränkt zum Nachschlagen für weitere Studien benutzt werden. Zudem hätte ein sorgfältigeres Endlektorat kleinere Tippfehler und Inkonsistenzen vor allem in den Verzeichnissen und den Fußnoten verhindert. Das alles, vielleicht einem fehlenden letzten Reifeprozess vor der Drucklegung geschuldet, sind aber wirkliche Nichtigkeiten angesichts der inhaltlichen Fülle, der vielschichtig analysierenden Sorgfalt und des großen Erkenntnisgewinns, den diese Studie aufweist. Für eine weitergehende Beschäftigung mit Weinberg und der Musik seiner Zeit ist sie aufs Wärmste zu empfehlen.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

JANINE ORTIZ: „Nun ist alles beim Teufel“. Franz Schrekers späte Opern. München: edition text+kritik 2017. 388 S., Abb., Nbsp.

Franz Schreker ist dem heutigen Opernpublikum wieder ein Begriff, vor allem dank

seines Erfolgswerks *Die Gezeichneten*, die in den letzten Jahren (auch international) häufiger gespielt werden. Die Musikdramen aus Schrekers späterem Schaffen wurden dagegen bis heute nur vereinzelt aufgeführt. Seit 1945 gab es zwar Versuche, die von den Nationalsozialisten als „entartet“ gebrandmarkte Musik Schrekers zu rehabilitieren. Kritische Würdigungen (wie u. a. von Theodor W. Adorno) verhärteten allerdings die Problematik, dass Schrekers Popularität bereits in den 1920er Jahren gelitten hatte. Das Bild des kompositorisch Stehengebliebenen, als der Schreker zu jener Zeit v. a. von jüngeren Komponisten angesehen wurde, konnte erst später aufgebrochen werden. Hier knüpft Janine Ortiz mit ihrer Dissertation zu Schrekers letzten drei Musikdramen, *Der singende Teufel* (uraufgeführt 1928), *Christophorus* (1929 vollendet, aber erst 1978 posthum uraufgeführt) und *Der Schmied von Gent* (1932) an, nachdem sie bereits ihre Analyse von *Irrelohe* (1924) in der Reihe *Schreker Perspektiven* veröffentlicht hatte.

Auf den ersten Blick mutet Ortiz' Buch leicht schematisch an, da auf die drei Opern zu gleichen Anteilen Informationen zum Werkhintergrund und aktweise eine Detailanalyse zu musikalischen Strukturen, ergänzt um Notenbeispiele und tabellarisch aufgeschlüsselte Themen(beziehungen) entfällt. Bestechend ist, wie intelligent und flexibel die Autorin die analytischen Schritte an die in Genre und Stilistik denkbar unterschiedlichen Werke angepasst hat. Es gelingt ihr so, ein Maximum an unerwarteten, detaillierten Erkenntnissen zu gewinnen und weiterzuvermitteln. Außerdem zieht sich insofern ein roter Faden durch das Buch, als der wachsende Druck, die Zweifel und Trotzreaktionen geschildert werden, mit denen Schreker von Misserfolg zu Misserfolg umzugehen hatte. War er sich nach *Irrelohe* bereits des Risikos mit dem Folgewerk bewusst, kamen beim *Singenden Teufel*, dem er gegenüber dem parallel konzipierten *Christophorus* den Vorzug gab, weitere Faktoren der

Verunsicherung hinzu. Dazu zählt z. B. der bei Ortiz erwähnte, von Schreker deutlich wahrgenommene schwache Anklang von Richard Strauss' Ägyptischer Helena (ebenfals 1928). Hinsichtlich *Christophorus* wird anhand von Schrekers Briefwechsel mit der Universal Edition (zunächst Emil Hertzka, dann Hans Heinsheimer) die immer schwächere Position des Komponisten bei seinem Verlag nachgezeichnet. Viele hier erstmals für die Forschung gesichtete und zitierte Briefe sind, neben den klug ausgewerteten Uraufführungskritiken und -bildern eine wertvolle Ergänzung zu bisher publizierten Quellen zu Schreker.

Gerade im Vergleich mit Konkurrenten wie Strauss räumt Ortiz regelrecht mit eingangs angesprochenen, oberflächlichen Einschätzungen zu Schreker auf, die sich aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gehalten haben. Im Fall des *Singenden Teufels* wird dies durch einen Blick in die Geschichte der Orgel bewerkstelligt, die zugleich quasi „Protagonist“ der Oper ist. Dass es sich um ein äußerst interessantes Stück im stilistischen Wandel Schrekers handelt, haben bereits Experten wie Christopher Hailley in der Vergangenheit mehrfach betont. Dies wird von Janine Ortiz (unter genauer Kenntnis des Forschungsstandes) auf mehreren Ebenen belegt. Überzeugend wird dargestellt, dass Schreker an diesem Stück keineswegs nur rückwärtsgewandt arbeitete – trotz des vordergründig klischeehaften Mittelaltersujets, des Grundkonfliktes Christen gegen Heiden oder der weiblichen Hauptfigur Lilian, die in ihrer Widersprüchlichkeit zwischen Verführung, Opferrolle und (Selbst)Zerstörung deutlich im 19. Jahrhundert bzw. Fin de siècle verwurzelt scheint. Doch widerlegt Janine Ortiz anhand des *Singenden Teufels* höchst einleuchtend, dass Schreker aufgrund seiner „autodidaktisch erworbene[n] Bildung“ (S. 34) kompositorisch und musikhistorisch weniger reflektiert gearbeitet hätte. Obschon Schrekers Detailwissen zur Geschichte des Orgelbaus kaum

nachzuverfolgen ist, erscheint es plausibel, dass im *Singenden Teufel* die Geschichte dieses Instrumentes als Subtext behandelt wird. Die These, dass Schreker dabei eine avantgardistische Position einnahm, wird überzeugend untermauert, und zwar vor dem Hintergrund „eines neobarocken Klangideals, dessen Reduziertheit, Linearität und Durchsichtigkeit in der sich zeitgleich entwickelnden Neuen Musik großen Zuspruch fand“ (S. 46). Besonders der Verweis auf den Einfluss von Hans Henny Jahnn und seine nationalsozialistische Verdrängung ist in diesem Kontext erhellend. Davon ausgehend, arbeitet Ortiz die Ambivalenz des *Singenden Teufels* heraus, zwischen archaisierenden Formen, moderner Montagetechnik beim Zusammenprall der Heiden und Christen (einem Theatercoup bei der Uraufführung) und destruktiver Erlösung am Ende.

Bei *Christophorus* ist das Analyseraster von Janine Ortiz kleinteiliger, was u. a. einleuchtend aus dem *Mise en abyme* des Librettos, den Rahmungen durch das Spiel im Spiel abgeleitet wird. Zu Recht wird die „ausgefeilte Form der sich gegenseitig durchdringenden Realitätsebenen“ (S. 160) beleuchtet und auf literarische Vergleichstexte wie von André Gide oder Luigi Pirandello bezogen, die nicht zuletzt das Bild des Künstlers seit der Jahrhundertwende und damit ihre eigene gesellschaftliche Stellung reflektiert haben. Dass Schreker, wie von der Autorin herausgestellt, Arnold Schönberg bei den Entwurfsstadien des Textes zu Rate zog, ist insofern wiederum wohlbegründet, denkt man etwa an Schönbergs *Glückliche Hand*. Wie Schreker einen eigenen (nicht epigonalen) Umgang mit musikdramatischen Konzepten der 1920er Jahre fand, wird durch die Analyse der Auflösung tonaler Bezugspunkte und Anleihen in Chanson und Jazz nachvollziehbar.

Für den *Schmied von Gent*, dessen Uraufführung drei Monate vor der nationalsozialistischen Machtergreifung erfolgte, weist Ortiz schließlich Schrekers virtuoses Spiel mit der Gattung der komischen Oper

nach. Die auf Charles De Coster und seine flämische *Till-Eulenspiegel*-Variante *Smee Smee* basierende Herrschaftskritik lässt sich demnach politisch deuten. Stilpluralismus und Naivität häufiger Liedformen und Genreszenen wie der Höllenfahrt (auf die sich das Titelzitat von Ortiz' Buch bezieht) und des Einzugs in den Himmel erweisen sich als doppelbödig. Zu begrüßen ist noch, dass Ortiz die Kürzungsvorschläge, die Schreker selbst nach der Uraufführung machte, kritisch betrachtet.

Das Abwägen zwischen strukturgebenden und von szenischem Gestaltungswillen abhängigen Musikabschnitten verrät nicht zuletzt, dass Ortiz praktische musikdramaturgische Erfahrung besitzt und in die Waagschale zu werfen versteht. Ihre Analysen der späten Opern Schrekers sind insofern ein doppeltes Meisterstück: Wer sie mit musikwissenschaftlich opernhistorischem Interesse liest, kann ebenso profitieren wie die Leitungs- und dramaturgischen Abteilungen des Musiktheaters, in denen einmal anderen Randwerken als Strauss' Opern der späten 1920er und 30er Jahre oder Puccinis Wildwest-Ausflug *La fanciulla del West* bzw. zur Operette mit *La rondine* Chancen im Spielplan eingeräumt werden könnten. Eine Empfehlung und viele Anregungen dazu bietet Janine Ortiz' Buch in jedem Fall.

(Mai 2018)

Sebastian Stauss

*FIAMMA NICOLODI: Musica e musicisti nel ventennio fascista. Mit einem Nachwort von 2018. Limena: libreriauniversitaria.it 2018. 504 S. (Storie e linguaggi. Band 26.)*

Als der im angelsächsischen Raum über viele Jahrzehnte führende Experte für die italienische Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, John C. G. Waterhouse, den 1984 erschienenen Erstdruck von Fiamma Nicolodis nunmehr klassischer Dokumentarstudie zur italienischen Musik in der Zeit des Faschismus rezensierte,

sprach er unumwunden von einem epochalen Werk, in dem erstmals die Beziehungen zwischen Komponisten und Regime auf breiter Quellenbasis mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und in all ihrer Komplexität untersucht wurden (*Music and Letters* 67/4 [1986], S. 426–430). Den Zustand, der damals beim musikologischen Blick auf Musik und Musikleben des faschistischen Ventennio vorherrschte, beschrieb Waterhouse so: „Critical judgements are too often coloured by incompletely substantiated suppositions about composers’ political records; and the music itself is too readily pushed aside and forgotten, without being adequately assessed on its own terms at all.“ (ebd., S. 426.) Die Grundlagen dafür, dass seitdem ein anderer, teilweise objektiverer und weniger ideologischer Zugang möglich wurde, hat Nicolodis Buch gelegt, wie es schien, gleichsam aus dem Nichts. Es kann hier nicht darum gehen, diese – in der umfangreichen Auswertung der personenbezogenen und institutionengeschichtlichen Archivalien (darunter auf über 150 Seiten die oft beschämend liebedienerische Korrespondenz italienischer Komponisten mit Mussolini) ebenso wie in der analytischen Diskussion der ästhetischen, stilistischen und kulturpolitischen Dimensionen des Themas – Maßstäbe setzende Darstellung nochmals zu besprechen, was Dietrich Kämper auf den Seiten dieser Zeitschrift bereits mustergültig getan hat (*Die Musikforschung* 40 [1987], S. 361f.). Dass das Buch endlich wieder im Handel erhältlich ist, ist ein Grund zur Freude; dass allerdings auch der Nachdruck in keinem namhaften Verlag erscheint, wird seiner enormen, in all den Jahren ungeschmälernten Bedeutung wenig gerecht.

Die Berechtigung, hier zumindest kurz auch auf diesen Reprint hinzuweisen, ergibt sich aus einem Nachwort, das die Autorin dem voluminösen Band angefügt hat – „trent’anni dopo“. Es umfasst zwar kaum ein Dutzend Seiten, doch entwickelt Nicolodi auf diesen nochmals grundsätzliche Perspek-

tiven, nimmt gewisse Justierungen vor und weist zugleich auf einige wertvolle Forschungen hin, die seit der Veröffentlichung des Buches entstanden (und die zum überwiegenden Teil von diesem zehren, ohne dass es ausgesprochen würde). Zwar scheint ihr der seinerzeit übliche Kurzschluss von Modernität als Fortschritt und Tradition als Regression überwunden, der in der Nachkriegszeit aus antifaschistischem Antrieb innovative Komponisten tendenziell aus dem faschistischen Komplex herausiebte und sogar zu der Annahme führte, die Dodekaphonie sei im Faschismus reprimiert worden. Doch betrachtet Nicolodi die Kulturpolitik des Regimes mittlerweile auch selbst etwas anders als 1984: Dass auch in den späten 1930er und 40er Jahren so bemerkenswert viele moderne und avantgardistische Werke aufgeführt und sogar offiziell beauftragt wurden, verdanke sich nicht etwa einer Laxheit bei der staatlichen Kontrolle durch das Kultusministerium (MinCulPop), sondern sei Teil einer Strategie gewesen, die weder als Toleranz noch als Unfähigkeit missverstanden werden sollte, sondern die auf Interessenausgleich und damit größtmöglichen Konsens abzielte. Die staatliche Förderung umfasste daher neben einfacheren, tendenziell an größere Bevölkerungsmassen gerichteten Kulturformen eben auch eine elitäre Hochkultur – und sie lief nur bedingt parallel zur Kulturpolitik der nationalsozialistischen Achsenmacht: Es gab in Italien, so Nicolodi, keine musikalische „Staatskunst“ wie unter Hitler und Stalin, und insgesamt war die künstlerische Produktion und Verwaltung viel weniger theoretisch als in Deutschland und der Sowjetunion angelegt, sondern eher praxisorientiert, aktivistisch. Inwiefern aber die Eliminierung der demokratischen Strukturen, staatliche Lenkung und eben auch Repressionen samt der Rassengesetze von 1938 auf das Bewusstsein der Komponisten eingewirkt haben, müsse noch genauer untersucht werden. Bezeichnenderweise waren die Tonsetzer eher selten erklärte Adepten

der faschistischen Ideologie, sie standen vielmehr unter dem direkten Bann des charismatischen Duce. Die in das Nachwort eingestreuten Literaturhinweise zeigen, dass die Aufarbeitung der faschistischen Musikkultur Italiens alles andere als abgeschlossen ist, und dass die Autorin zu bescheiden ist, um auch ihre zahlreichen eigenen jüngeren Arbeiten zu nennen. Nicolodis Ausführungen von 1984 sind ebenso wie das Nachwort unentbehrliche Lektüre für jegliche Beschäftigung mit dem Verhältnis von Musik und Politik im Fascismo; es ist nur bitter feststellen zu müssen, dass sich heute, da viele enthusiastisch an der Pulverisierung ihrer eigenen Demokratien und Wertesysteme arbeiten und sich nach starker Führung sehnen, manche jener historischen Phänomene noch besser begreifen lassen als früher.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

*Lexikon Neue Musik. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Christian UTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2016. XVII, 686 S., Abb., Nbsp.*

Das *Lexikon Neue Musik* ist – wenn man so will – Lexikon, Enzyklopädie und Handbuch in einem. Der lexikalische, im Umfang überwiegende Teil bietet 104 Haupteinträge in alphabetischer Folge – von „Afrika“ bis „Zwölftontechnik“ –, und über das Sachregister lässt sich eine Vielzahl weiterer Stichworte nachschlagen (außerdem gibt es natürlich ein Personen- und Werkregister, nicht jedoch eigene Personenartikel). Der enzyklopädische Anspruch schlägt sich in der Länge und im Niveau der Artikel nieder; der ausführlichste Eintrag, „Rhythmus / Metrum / Tempo“, umfasst 15 eng bedruckte Seiten mit je zwei Spalten, ein ausführliches Literaturverzeichnis inbegriffen. In der Einleitung wird ausdrücklich der Bezug zur *MGG2* hergestellt: Man habe den „Teilbereich“ der Neuen Musik „präzisierend, vertiefend und aktualisierend“ (S. IX) fort-

schreiben wollen (aber an keiner Stelle werden bestehende *MGG2*-Artikel aufgegriffen oder „zweitverwertet“ – sämtliche Beiträge sind original). Und Handbuch schließlich ist das *Lexikon Neue Musik* insofern, als dem alphabetischen Teil neun grundsätzliche Aufsätze zu Themen bzw. „Themenclustern“ vorausgehen, in denen ausgewählte Bereiche von besonderer Relevanz vorab diskutiert bzw. im größeren historischen Zusammenhang entwickelt werden (jeweils rund 10 bis 20 Seiten, insgesamt 154). Das *Lexikon Neue Musik* hält somit gleichsam die Mitte zwischen einem nützlichen Nachschlagebändchen wie dem *SWR2 Kompass Neue Musik* und einem so weitläufigen, letztlich diffusen Projekt wie dem 14-bändigen *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* im Laaber-Verlag – dazwischen ist konzeptionell viel Platz, und man wundert sich etwas, dass in einem an Nachschlagewerken nicht gerade armen Fach wie der Musikwissenschaft bislang tatsächlich kein vergleichbares Werk auf dem Markt ist bzw. in den Bibliotheken steht.

Überschneidungen zwischen Themenaufsätzen und Lexikoneinträgen (oder auch zwischen verschiedenen Themenaufsätzen) sind bei einer derart hybriden Konstruktion nicht nur unvermeidlich, sondern gewissermaßen gewollt. Und in der Tat wird man unterschiedliche Sichten z. B. auf die serielle Musik, auf Klangkunst, Postmoderne, politische Kontexte oder Querverbindungen zu anderen Künsten in der Regel als bereichernd erleben. So beginnt die Auseinandersetzung mit dem Diskurs über die serielle Musik gleich im ersten Themenaufsatz von Ulrich Mosch („Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen“). Mosch referiert eine stark von Pierre Boulez geprägte Sicht, die aber – neben weiteren Positionen – auch Iannis Xenakis' Kritik an seriellen Verfahren einbezieht und grundsätzliche Fragen der Wahrnehmbarkeit diskutiert (so wie später Christian Utz im Lexikoneintrag „Wahrnehmung“). Ergänzend wird man hier z. B. Elena Ungeheuers Beitrag („Ästhe-

tische Pragmatiken analoger und digitaler Musikgestaltung im 20. und 21. Jahrhundert“) heranziehen wollen. Sie benennt die „angestrebte Entsprechung von Mikro- und Makroform“ als serielles Prinzip und konstatiert – von Seiten einer Ästhetik elektrischer Tonerzeugung – die „Aufhebung des seriellen Systems durch seine Perfektionierung“ (S. 80) schon in den 60er Jahren. Demgegenüber bietet Pietro Cavallotti in seinem nicht minder lesenswerten Lexikonartikel („Serielle Musik“) einen dritten Zugang, der die Vielfalt, ja Divergenz serieller Ansätze betont, aleatorische Momente, Textkomposition u. a. m. inbegriffen; serielles Denken wäre demnach in einer historisch viel weiteren Perspektive zu sehen, woraus sich auch eine Kritik an der „Verlegenheitsvokabel“ (S. 547) des „Postseriellen“ begründet. Diese (mindestens) drei in der Forschung schon länger präsenten Sichtweisen kann man hier konzise und gewissermaßen vergleichend nachlesen, ohne sich letztlich für eine Seite entscheiden zu müssen; bis zu einem bestimmten Grad sind sie natürlich komplementär und schließen einander nicht aus.

Unter den verbliebenen Themenbeiträgen nutzt derjenige von Wolfgang Rathert („Ein Sonderweg? Aspekte der amerikanischen Musikgeschichte im 20. und 21. Jahrhundert“) besonders überzeugend die „essayistischen“ Möglichkeiten der Aufsatzform. Obwohl er historisch weit ausholt (bis Dvořák), ist sein Text eher systematisch bzw. methodologisch disponiert, um von dort aus bestimmte Voraussetzungen zu klären, etwa im Verhältnis von Europa und den USA, in der Frage des Amerikanismus oder des Jazz. Sein eigener Lexikoneintrag („Nordamerika“) bietet demgegenüber eine strikter historische Narration. Christian Utz („Auf der Suche nach einer befreiten Klangwahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation“) ergänzt die zahlreichen eher (kompositions-)technischen Lemmata im Lexikon um die wichtige Einsicht, dass gerade die Aufwertung einer so komplexen, kaum formalisierbaren Ka-

tegorie wie „Klang“ zu den Grundmotiven der Neuen Musik gehört (schon lange vor 1945). Jörn Peter Hiekel („Angekommen im Hier und Jetzt? Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik“) referiert sachkundig und engagiert Fragen der politischen Geschichte Neuer Musik; unter anderem diskutiert er die in der neueren Forschung stark beachtete Frage, ob „die serielle Musik [...] als Reaktion des ‚Westens‘ auf die Verständlichkeitsdoktrinen des Ostblocks zu deuten und als solche ein Ausdruck des Kalten Krieges gewesen“ sei (S. 60). Zu Recht warnt Hiekel hier vor Pauschalurteilen. Die Haltungen der Akteure (Nono!) und die je verschiedenen Interessen und Handlungsräume vor Ort waren zu divers, als dass sich der sogenannte „Serialismus“ gleichsam als Propaganda der CIA werten ließe. Zu dieser Diskussion merkt wiederum Christian Utz („Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945“) unter Bezugnahme auf Anthony Sheppard an, dass die vom antikommunistischen „Congress for Cultural Freedom“ organisierte „East West Music Encounter Conference“ 1961 in Tokio eher *gegen* den seriellen Internationalismus eine Art pazifischen Brückenschlag von den USA (Cowell!) hin nach Japan bzw. Ostasien propagieren sollte – mit mäßigem Erfolg allerdings. Utz betont auch das emanzipatorische Potential, das in vielen postkolonialen Kontexten der Idee musikalischer Innovation beigemessen wurde; dabei bestand ein produktives Wechselverhältnis zu den verschiedenen Spielarten des Kulturessentialismus. Die weit entwickelte „globale“ Sicht ist vielleicht die bedeutendste Innovation des Lexikons – mit instruktiven Artikeln über „Iran“, „Israel“ oder „Japan“, über „Osteuropa“, „Lateinamerika“ oder auch „Australien / Neuseeland / Ozeanien“. Dass es allerdings keinen Eintrag zu „Westeuropa“ oder über Deutschland, Frankreich und Italien gibt, bestätigt gleichsam *ex negativo* das alte Konzept von Zentrum und Peripherie.

Der Beitrag von Christa Brüstle („Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen“) bildet den Auftakt zu einer Vielzahl von (Lexikon-) Einträgen, die einen Fokus auf räumliche bzw. szenische Aspekte und auf Verflechtungen mit den „Nachbarkünsten“ legen. Auch hier zeigen sich die Vorzüge einer eher handbuchartigen Darstellung, indem eine kluge Systematik mit einer vertieften Diskussion einzelner Beispiele verbunden wird (und spätere Artikel wie „Klangkunst“ oder „Performance“ Fehlendes nachliefern). Einen neuerdings stark beachteten Aspekt vertieft Lukas Haselböck („Zwischenklänge, Teiltöne, Innenwelten: Mikrotonales und spektrales Komponieren“); auch hier sind ästhetische Fragen („just intonation“) unmittelbar involviert, außerdem solche des Instrumentenbaus und wiederum der Wahrnehmung. Einen vielleicht unerwarteten „Themencluster“ bietet Jörn Peter Hiekels zweiter Beitrag („Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven in der Musik seit 1945“), der stärker nach Komponisten disponiert ist und unter anderem Akteure ins Spiel bringt, die ansonsten im Lexikon wenig vertreten sind (von Benjamin Britten bis Arvo Pärt).

Bei allen begrüßenswerten Weiterungen kann einem Projekt wie diesem nicht die Frage erspart bleiben, worin denn die Einheit des Neue-Musik-Begriffs bestehen soll. Er wird von den Herausgebern als „Sammelbegriff“ (S. XVI) eingeführt, der geeignet sei, „eine wirkliche Vielfalt an Phänomenen innerhalb der Musik des 20. und 21. Jh.s zu fassen“ (S. X). Gerade in Jörn Peter Hiekels und Christian Utz' eigenen Beiträgen ist das Bestreben spürbar, Neue Musik als eine plurale Kategorie zu verstehen, ihre Vieltimmigkeit zu betonen, von polemischen Kontexten abzurücken. Gegenüber simplifizierenden Diskursen wird „mit Nachdrücklichkeit ein Blick auf die Ästhetik der Werke selber“ (S. 440) eingefordert. Zu fragen ist allerdings, ob man der Sache selbst nicht damit ihren Stachel nimmt, ob ein Neue-Mu-

sik-Begriff ohne Streit und Überbietungsdynamik nicht letztlich auch an den Werken vorbei geht. Ist nicht „Pluralismus“ gerade das Gegenteil dessen, was Komponisten wie Boulez und Stockhausen, auch Henze und Lachenmann oder Autoren wie Adorno und Metzger im 20. Jahrhundert angetrieben hat? Zweifellos besteht hier ein Dilemma: Je restriktiver man den Neue-Musik-Begriff fasst, umso plastischer und prägnanter mag er erscheinen, je offener und pluraler man ihn setzt, umso weniger leuchtet es ein, überhaupt Teile der zeitgenössischen Musik davon auszuschließen. Die Forschung der vergangenen Jahre und Jahrzehnte hat gezeigt, wie produktiv es ist, die ganz engen Erzählungen vom „Materialfortschritt“ und vom vermeintlichen „Hauptstrom“ der Entwicklung aufzubrechen. Aber spätestens von der Gegenwart aus – in der sich viele aktuelle Initiativen regelrecht scheuen, überhaupt von „Neuer Musik“ zu sprechen – müsste gefragt werden, ob diese Öffnung, ja die Aversion gegenüber hegemonialen Diskursen nicht inzwischen einen Grad erreicht hat, bei dem die Verbindung zum „Zenit der Moderne“ des 20. Jahrhunderts durchschnitten erscheint. Hiekel reflektiert diese Fragen selber in seinen Einträgen über „Neue Musik“ und „Postmoderne“ – zwei Texten, die zu dem Besten gehören, was man aktuell zum Thema lesen kann. Neue Musik war, wie Hiekel richtig herausstellt, seit ihren Anfängen undenkbar ohne ein ausgeprägtes, mitunter obsessives Geschichtsbewusstsein, und noch die musikalische Postmoderne der 1980er Jahre, so sehr sie sich antagonistisch zur seriellen (oder „postseriellen“) Avantgarde verstand bzw. von dieser bekämpft wurde, teilte diese Voraussetzung. Davon dürfte das Gros der Szene heute denkbar weit entfernt sein. Wäre es da nicht an der Zeit für eine entschlossene Historisierung der „Neuen Musik“? Noch einmal: je „pluraler“ und inklusiver man die Kategorie fassen möchte, umso drängender wäre zu fragen, ob nicht gemäßigte Moderne, Filmmusik, Jazz und



Pop hier noch viel stärker mit einbezogen werden müssten. Zwar gibt es entsprechende, lesenswerte Artikel (z. B. „Film/Video“ von Hiekel, „Pop/Rock“ von Simone Hohmaier), aber sie behandeln eben Querverbindungen, nicht Filmmusik, Jazz etc. selbst.

Probleme dieser Art wird freilich ein *Lexikon Neue Musik* nicht lösen können und müssen. Den schwierigen Begriff einmal gesetzt, auch die pragmatisch motivierte, zumeist flexibel gehandhabte historische Grenze (primär geht es um Musik nach 1945), bleibt festzuhalten, dass hier im besten Sinne ein Standardwerk entstanden ist, ein auf lange Sicht konkurrenzloser Band, der über die „Nachschlagefunktion“ hinaus selber einen neuen Forschungsstand definiert. Die Kompetenz der Autoren und das Niveau ihrer Artikel stehen – mit ganz wenigen Ausnahmen – außer Frage. Mitunter hätte man sich im Lexikonteil noch etwas mehr Platz gewünscht, aber in der Regel ist die Balance zwischen Systematisierung und Konkretion überzeugend gelungen. Der Band ist perfekt redigiert und verlegerisch schön aufgemacht, obwohl die Typengröße sicher am unteren Rand des Wünschbaren liegt. Wenn es stimmt, dass in der Gegenwart keine „großen Erzählungen“ mehr möglich sind, dann ist der Ausweg über die vielen „petits récits“ eines (erweiterten) Lexikons nicht die schlechteste Alternative. Bleibt zu hoffen, dass der Band recht viele Benutzer und ausdauernde Leser findet.

(Juli 2018)

Andreas Meyer

*Handbuch Musikpsychologie. Hrsg. von Andreas C. LEHMANN und Reinhard KOPIEZ. Bern: Hogrefe Verlag 2018. 800 S., Abb.*

Die Jahre 1984 und 1985 markieren in der Entwicklung der deutschsprachigen Musikpsychologie insofern Meilensteine, als 1984 der erste Band des Jahrbuchs der neu gegründeten Deutschen Gesellschaft für Mu-

sikpsychologie erschien und 1985 erstmalig zwei Übersichtswerke auf den Markt kamen, die dem Leser aktuelle Forschungsergebnisse in komprimierter Form und gut verständlicher Darstellungsweise präsentierten: das von Helga de la Motte-Haber verfasste *Handbuch der Musikpsychologie* und der von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing herausgegebene Band *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. Während de la Motte-Habers Handbuch den Begriff des Musikverstehens zum zentralen Ausgangspunkt hat und die behandelten Themen herum gruppiert, verfolgte der von Bruhn, Oerter und Rösing herausgegebene Band ein anderes Ziel: einen möglichst umfassenden Überblick über sämtliche damals bearbeiteten Forschungsgebiete zu geben und die entsprechenden Handbuchbeiträge von Spezialisten auf den jeweiligen Gebieten verfassen zu lassen. Diesem Konzept sind spätere Neuauflagen und Bearbeitungen des Handbuchs treu geblieben und auch das von Andreas C. Lehmann und Reinhard Kopiez herausgegebene Buch steht in dieser Tradition. In sieben großen Abschnitten mit teilweise zahlreichen Unterabschnitten wird ein großes Themenfeld bearbeitet, das viele Berührungspunkte zu anderen Disziplinen wie der Akustik/Psychoakustik, den Neurowissenschaften und der Soziologie aufweist. Insgesamt 42 Autorinnen und Autoren konnten für dieses Projekt gewonnen werden und dementsprechend umfangreich präsentiert sich das neue Handbuch.

Der erste Abschnitt „Musikkultur und musikalische Sozialisation“ behandelt musikalische Lebenswelten und den Erwerb musikalischer Expertise. Es ist für das Handbuch bezeichnend, dass der eröffnende Beitrag von Veronika Busch und Andreas Lehmann-Wermser dem Thema „Musikalische Lebenswelten und Kulturelle Teilhabe“ gewidmet ist. Die Einführung in musikpsychologische Forschung nimmt also nicht die Psychoakustik als Ausgangspunkt, sondern eine kulturwissenschaftliche Perspektive mit

deutlichem Bezug zur Soziologie. Der zweite Abschnitt „Musikalische Entwicklung“ knüpft an die zuvor behandelten Themen der Sozialisation und Expertise an und verfolgt in vier Beiträgen die Ausbildung musikbezogener Fähigkeiten vom pränatalen Entwicklungsstadium bis ins hohe Alter. Der dritte Abschnitt „Musik und Medien“ geht Fragen der Funktion und Nutzung von Musik im Alltag und der Rolle technologischer Entwicklungen wie beispielsweise mobiler Wiedergabegeräte nach, behandelt aber auch die Rolle von Musik in audiovisuellen Kontexten wie Film, Fernsehen und Videospiele (Beitrag von Claudia Bullerjahn und Florian Hantschel). Der vierte Abschnitt „Musikleben“ trägt einen nicht ganz passenden Titel, denn es geht hier um Fragen des Musizierens (beispielsweise in dem Beitrag von Lehmann und Kopiez zu „Auswendig, nach Gehör und vom Blatt spielen“), den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Komposition und Improvisation (Beitrag von Kai Stefan Lothwesen und Lehmann) und um die Musikerpersönlichkeit (Beitrag von Günther Rötter und Reinhard Steinberg) sowie um Musikermedizin und Musikphysiologie (Beitrag von Maria Schuppert und Eckart Altenmüller). Allenfalls der Unterabschnitt zu Bewertung von Musik und Musikkritik von Johannes Hasselhorn und Anna Wolf passt zu dem Titel des Abschnitts, hat aber kaum inhaltliche Bezugspunkte zu den anderen genannten Beiträgen.

Abschnitt 5 gibt einen Überblick über Forschung zu den „Grundlagen der Musikwahrnehmung“. Hierbei geht es aber nicht nur um die Transformation der Schallwelle in neuronale Impulsmuster, deren Weiterleitung vom Gehör und Verarbeitung in cerebralen Bereichen, sondern es wird auch den Fragen nach der Konstruktion musikalischer Einheiten (Beitrag von Klaus Frieler zu „Gruppierung, Ordnung und Ähnlichkeit in der Musik“) sowie besonderen Leistungen (Absolutes Gehör) und Störungen der Musikverarbeitung (Amusien) nachge-

gangen. Abschnitt 6 befasst sich mit „Wirkungen“ von Musik, wobei es sowohl um die Auseinandersetzung mit sogenannten Transfereffekten, also der Förderung nicht musikbezogener kognitiver Fähigkeiten durch Musik, als auch um den therapeutischen Einsatz von Musik geht. Abschnitt 7 gibt einen Abriss der Geschichte der Musikpsychologie, wobei der erste, von Thomas Stoffer verfasste Unterabschnitt im griechischen Altertum beginnt. Streng genommen geht es hier also um die Geschichte der Beschäftigung mit Fragen der Musikrezeption und der Wirkungen von Musik. Denn der Terminus Musikpsychologie taucht erst im späten 19. Jahrhundert bei Carl Stumpf auf („Musikpsychologie in England“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885), damit aber deutlich früher, als in dem Beitrag angegeben (S. 752 wird Mario Pilo, *Psychologia musicale*, Mailand 1904, genannt). Der zweite Unterabschnitt von Kopiez und Lehmann („Musikpsychologie als Disziplin“) beleuchtet die Situation ab dem frühen 20. Jahrhundert und gibt viele Hinweise auf gegenwärtige Fachgesellschaften, Einrichtungen, an denen musikpsychologische Themen im Rahmen von Studienprogrammen behandelt werden, auf Fachzeitschriften und Internet-Informationsangebote. Da sich das Internet in ständiger Wandlung befindet, versuchen die Herausgeber, mit einer speziellen Internetseite eine dauerhafte „Anlaufstelle“ für Informationssuchende zu schaffen. Die Homepages der Fachgesellschaften (DGM, ESCOM, ICMPC) sind aber ebenfalls gut geeignet, aktuelle Informationen und Link-Listen bereitzustellen.

Das neue Handbuch bietet einen wirklich umfassenden Überblick über aktuelle musikpsychologische Forschung und dies in einer gut lesbaren Form. Ein umfangreiches Sachregister erleichtert es dem Leser, gezielt nach bestimmten Informationen zu suchen. Allerdings werden bestimmte Themen wie beispielsweise Melodie-, Harmonie-/Tonalitätswahrnehmung, Konsonanz/Dissonanz

nicht durch das Sachregister erschlossen und so muss der Leser in unterschiedlichen Beiträgen auf die Suche gehen, um an die gewünschten Informationen zu kommen. Die Ausstattung mit Graphiken, Diagrammen und Notenbeispielen trägt viel zur Verständlichkeit der Darstellung bei. Verständlichkeit geht hierbei nicht zu Lasten wissenschaftlicher Genauigkeit. Zudem wird jeder einzelne Beitrag durch umfangreiche Literaturhinweise auf die relevante Spezialliteratur abgeschlossen. Nicht ganz optimal ist aus Sicht des Rezensenten – wie erwähnt – die Gruppierung der Beiträge gelungen. In dem Handbuch von 1985 mit acht Abschnitten finden sich Gruppierungen beispielsweise nach „Musik und Gesellschaft“ oder „Musik und Persönlichkeit“ oder „Musikpsychologische Aspekte der Musikkultur“. Man kann darüber debattieren, ob Titel nach dem Muster „Musik und ...“ in ihrer Additivität dem Kern der entsprechenden Forschung gerecht werden. Für einen nicht mit der Materie vertrauten Leser sind solche Titel und Beitragsgruppierungen aber durchaus hilfreich. Der nicht optimalen Gliederung ungeachtet ist das Buch jedem an musikpsychologischen Fragen interessiertem Leser zu empfehlen. Es eignet sich auch sehr gut als studienbegleitendes Werk, da es für Studierende erschwinglich ist.

Juli 2018

Wolfgang Auhagen

#### NOTENEDITIONEN

CHARLES GOUNOD: *Faust. Opéra en cinq actes. Livret de Jules Barbier et Michel Carré. Version opéra. Band 1: Actes I–III. Band 2: Actes IV–V. Hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XCI, IX, 962 S. (L'Opéra français.)*

Charles Gounods *Faust* ist sicherlich das bekannteste der Werke, die bislang in der

Editionsreihe *L'Opéra français* des Bärenreiter-Verlags erschienen sind. 2009 hatte Adolphe Adams heitere Oper *Le Toréador ou l'Accord parfait* die von Paul Prévost herausgegebene und von der Stiftung Musica Gallica unterstützte Reihe initiiert, und das durchaus furios, denn jener Startband wurde 2010 sogleich mit dem Deutschen Musikeditionspreis ausgezeichnet. Es folgten Édouard Lalos *Fiesque* (2012) und Emmanuel Chabriers *L'Étoile* (2014) als zweiter und dritter Band der Reihe, die „nach dem Vorbild der großen Denkmälerausgaben“ konzipiert ist (S. VIII). Ihr Ziel ist es, das Repertoire der französischen Oper des 19. und frühen 20. Jahrhunderts für Wissenschaft und Praxis gleichermaßen zu erschließen. Neben den genannten Komponisten sollen in späteren Bänden auch Daniel-François-Esprit Auber, Georges Bizet, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns und Ambroise Thomas vertreten sein.

Basierend auf autorisierten Quellen aus dem Zeitraum 1859–1893, bietet vorliegende Edition die mit Rezitativen ausgestattete Opernfassung von Gounods *Faust*, wobei die Version, die am 3. März 1869 an der Pariser Opéra erstmals gespielt wurde, den Hauptbezugspunkt bildet. (Die zehn Jahre zuvor uraufgeführte Fassung mit Dialogen soll separat ediert werden, und zwar im Rekurs auf eine nicht mehr vollständig rekonstruierbare Vorläuferfassung.) Die beiden Teilbände mit insgesamt fast 1.000 Seiten enthalten nebst Vorwort: die Einleitung des Bandherausgebers Prévost, eine kritische Edition des Librettos sowie Werkgliederung und Besetzungsangaben, dann den Notenteil (inkl. vier Nummernvarianten am Ende), den Kritischen Bericht und Faksimile-Seiten. Die Verkehrssprache der Edition ist Französisch, doch wird zumindest die Einleitung auch in englischer und deutscher Übersetzung geboten, was der internationalen Rezeption sehr zugutekommen dürfte.

Wie in den Vorgängerbänden der Reihe ist die Partitur schön disponiert und gut

leserlich. Das Notenbild des passagenweise recht komplexen Orchestersatzes wirkt zugleich kompakt und übersichtlich; auch auf dicht bedruckten Seiten wird eine bestimmte, für das Auge noch angenehme Rastralhöhe nicht unterschritten. Inhaltlich stützt sich die Edition der Musik auf zwei Quellengruppen, nämlich auf „sources principales“ (Hauptquellen) und „sources secondaires“ (Sekundärquellen), wobei nur erstere unmittelbar editionsrelevant sind, d. h. allein die Hauptquellen fundieren den Notentext und werden in den Einzelnachweisen des Kritischen Berichts referiert. Die Sekundärquellen hingegen runden lediglich das Gesamtbild ab, da sie sich auf andere Fassungen beziehen bzw. in die Zeit nach Gounods Tod fallen. Zu den Hauptquellen zählen etwa das Autograph, die gedruckte Orchesterpartitur in verschiedenen Auflagen bzw. Stadien (darunter ein von Gounod korrigierter Probeabzug), eine handschriftliche Kopie der Partitur, angefertigt vom Verlag Choudens für die Produktion an der Pariser Oper 1869, des Weiteren verschiedene Varianten des Klavierauszugs bzw. ein Teil desselben (nämlich die Cavatine des Valentin im II. Akt, autograph mit englischem Text und gedruckt) sowie zuletzt auch eine erhaltene handschriftliche Stimme des Orgel-Parts. Inwieweit diese Hauptquellen jeweils die Edition begründen, darüber gibt der Kritische Bericht detailliert Auskunft. Der Notenteil indes verzichtet auf die Kennzeichnung von Eingriffen des Herausgebers, um „die Partitur nicht mit Klammern oder gestrichelten Linien zu überfrachten“ (S. LXIV). Dadurch entsteht ein sauberer, besonders praxisfreundlicher Notentext, der allerdings so manchen Herausgebereingriff nicht unmittelbar erkennen lässt. Ob man diesen Umstand eher bedauert oder begrüßt, dürfte am Ende vom Rezipientenkreis abhängen; an der Plausibilität und Stringenz der Editionsmethodik ändert das nichts. Ebenfalls durch die Reihenvorgänger erprobt ist das Verfahren, den quellenkritisch

fundierten Librettotext zunächst für sich zu präsentieren. Noch im Rahmen der römischen Seitenzählung der Einleitung geht er dem arabisch paginierten Notenteil voran. Auf diesen wirkt das Libretto dann auch inhaltlich ein, denn die Zeichensetzung im gesungenen Text erscheint entsprechend der Edition des Librettotexts modernisiert.

Mit insgesamt 18 Seiten Umfang ist die *Faust*-Einleitung deutlich länger als jene in den Vorgängerbänden (*Le Toréador*: 9 S.; *Fiesque*: 4 S.; *L'Étoile*: 3 S.). Das hat zum einen damit zu tun, dass Prévost sich ausführlich der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Werkes zu Gounods Lebzeiten widmet. Die Einleitung in mehrere Teilabschnitte untergliedernd, stellt er allgemeine Überlegungen zur Gattung an und beleuchtet die Situation des *Faust* vor und während dessen Aufführungszeit an der Pariser Opéra. Zum anderen erweitert Prévost die Einleitung um den Abschnitt „Was die Quellen der Partitur verraten – eine philologische Studie“, und auch seine abschließenden „Anmerkungen zur vorliegenden Ausgabe“ sind umfangreicher als der entsprechende Passus im *Toréador*-Band. Beides ist angesichts der vielgliedrigen Quellenlage nachvollziehbar. Zu überlegen ist nur, ob diese Abschnitte – ganz oder teilweise – nicht eigentlich in den Kritischen Bericht gehören, zumal sie ihn im Sinne einer allgemeinen Quellenbewertung zusammenfassen und neben generellen auch spezifischere Editionsprinzipien offenlegen.

Ebenso wie die übrigen Teile der Ausgabe zeugt der Kritische Bericht von hoher editorischer Akkuratess. Quellenliste und -beschreibungen sind übersichtlich und (soweit dies die Textgattung zulässt) gut zu lesen; desgleichen die Listen der kritischen Anmerkungen („Notes critiques“), die nach den Einzelnummern des Werkes unterteilt und immer wieder anschaulich um kleine Notenbeispiele bereichert sind (umfangreichere Notenbeispiele sind vernünftigerweise ans Ende ausgelagert). Durch das gewählte Editionsverfahren ohne zentrale Leitquel-

le kommt der Kritische Bericht mit einem einzigen Listentyp aus. In einer Mischung aus Lesartenliste und Korrekturverzeichnis werden die Abweichungen der Hauptquellen gegenüber dem edierten Notentext aufgeführt. Dieses Editionsprinzip hat zwar den Nachteil, dass Herausgeberentscheide nur indirekt dokumentiert sind (nämlich durch das Nicht-Auflisten der Quellen, die die Editionsversion stützen), bietet jedoch umgekehrt den Vorteil einer vergleichsweise schlanken Dokumentation. Lediglich punktuell wäre eine noch größere formale Strenge wünschenswert: Nicht jeder separate Eintrag der Quellenliste erscheint in den nachfolgenden Quellenbeschreibungen als eigener Abschnitt, zu beobachten gerade bei den durch Asterisk gekennzeichneten musikalischen Sekundärquellen. So wird die Quelle „\*As“ nur kurz und etwas versteckt am Schluss der Quellenbeschreibung des Autographs „A“ erwähnt, und die Quellen „\*C3Chappell1“ und „\*C3Chappell2“ sind zwar vorne getrennt gelistet, in der Quellenbeschreibung aber unter „C3Chappell“ zusammengefasst; das Gleiche gilt bei den Quellen „\*Cital1“ und „\*Cital2“.

In der Gesamtschau fallen solch marginale Inkonsistenzen freilich nicht ins Gewicht. Der optisch hochwertig gestaltete Doppelband überzeugt nicht nur durch die Klarheit des kritisch Edierten (Text wie Musik) und die Detailtiefe in der Darstellung, sondern auch durch das Bestreben, komplexe Sachverhalte ggf. graphisch aufzubereiten (vgl. z. B. die nach Akten gegliederte Tabellenübersicht zur Werkgenese im Kritischen Bericht, S. 776–778). Ihrem Anspruch, „den wissenschaftlichen Anforderungen einer kritischen Edition wie den praktischen Bedürfnissen der Bühnen und der Ausführenden“ (S. VIII) zu genügen, wird die Ausgabe vollaufgerecht, und es ist zu hoffen, dass sie den inzwischen wieder recht lebhaften Diskurs um die französische Oper des 19. Jahrhunderts weiter befördern und befruchten wird. (April 2018)

Adrian Kech

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LVIII: Oratorischer Jahrgang. Fünf ausgewählte Oratorien.* Hrsg. von Ute POETZSCH und Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LXVI, 403 S.

Dass Telemanns umfangreiches Œuvre immer noch Überraschungen birgt, gehört inzwischen zu den Gemeinplätzen der Forschung. Dabei sind es nicht nur Wiederentdeckungen verschollener Kompositionen wie das 2015 aufgefundene Druckexemplar der 12 *Fantaisies pour la Basse de Violle*, TWV 40:26–37, die für Furore sorgen, sondern auch unter den bekannten und längst katalogisierten Werken ergeben sich überraschende Einsichten durch das Entdecken neuer Zusammenhänge. Auf Telemanns Kantatenschaffen trifft dies in besonderem Maße zu, nicht zuletzt, weil es nach dem Ordnungsprinzip von Jahrgängen, die gemeinsame dichterische und musikalische Merkmale aufweisen, angelegt ist. Der hier zu besprechende Band der Telemann-Ausgabe versammelt fünf Werke aus dem „Oratorischen Jahrgang“, der nach seinem Textdichter Albrecht Jacob Zell (1701–1754) auch „Zellischer Jahrgang“ genannt wurde. Telemann vertonte ihn 1730/31, einzelne Kantaten wohl auch noch im Jahr 1732. Die Konturen dieses Jahrgangs sind erst in den letzten zehn Jahren vor allem dank der Forschungen der beiden Herausgeber deutlicher hervorgetreten. Der Brockes-Anhänger Zell hat die Texte zu seinen Kirchenmusiken dialogisch angelegt, mithin als echte Oratorien, wobei entweder, beispielsweise im Oratorium zum dritten Ostertag, allegorische Figuren wie das Grauen, das Vertrauen, die Ergebung an Gott und der Christliche Mut miteinander in einen Dialog treten, oder biblische Figuren einen Handlungszusammenhang präsentieren, wie etwa die Geschichte von Daniel in der Löwengrube am Michaelstag. Die umfangreicheren Oratorien sind in der Regel zweigeteilt und für die Auffüh-

rung vor und nach der Predigt konzipiert. In der Vertonung Telemanns wurden daraus groß dimensionierte Werke mit erheblichen instrumentalen Besetzungsanforderungen und von bis zu 80 Minuten Aufführungsdauer. Im alten Verzeichnis der Vokalwerke Telemanns von Werner Menke sind viele der zweiteiligen Oratorien fälschlicherweise als jeweils zwei separate Kantaten verzeichnet. Das Oratorium zum Michaelistag hingegen findet sich nicht bei Menke und wurde im späten 18. Jahrhundert, ebenso wie das zum Johannistag, Händel (!) zugeschrieben.

Für ihre Edition wählten Ute Poetzsch und Steffen Voss aus den knapp vierzig erhaltenen Kompositionen des Jahrgangs fünf Oratorien aus: Das für den dritten Ostertag bestimmte, das für *Misericordias Domini*, das für *Johannis*, das für *Michaelis* und die als Reformationsoratorium gestaltete Dichtung für den 25. Sonntag nach Trinitatis. Die getroffene Auswahl kann als ausgesprochen gelungen bezeichnet werden und vermittelt den ganzen Facettenreichtum des Jahrgangs, biblische Oratorien wie das für den Johannistag vorgesehene vom Auszug der Kinder Israels aus Ägypten, oder *Daniel in der Löwengrube* für *Michaelis*; daneben allegorisch angelegte wie das Oratorium zum dritten Ostertag, das mit einer Szene der allegorischen Figur des Grauens einsetzt, die jeder Gothic Novel um die Mitte des 18. Jahrhunderts Ehre gemacht hätte und die noch Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber Lessing lobend erwähnt (vgl. S. XII).

Obwohl der „Zellische Jahrgang“ vollständig auch 1742/43 in Gotha musiziert wurde und einzelne Werke noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Konzertdarbietungen in Berlin erklangen, ist die Überlieferungslage nicht so günstig wie bei anderen Jahrgängen von Telemanns Kirchenmusiken. Das betrifft vor allem das Oratorium „*Daniel in der Löwengrube*“, das in drei Partituraschriften erst aus den 1780er Jahren überliefert wird (S. XXXIff.). Die Partituren, wobei B auf A basiert und C nur den Beginn des

Werkes enthält, stellen vor allem im Bereich der dynamischen Zeichen und der Artikulation eine Bearbeitung aus späterer Zeit dar. Ob auch die musikalische Substanz immer von Telemann stammt, wäre in dem ein oder anderen Falle zu diskutieren. Die Arie Nr. 19 (S. 269ff.) scheint mir gerade auch angesichts der Entstehung des Werkes 1731 nicht von Telemann zu stammen, sondern eher das Berliner Umfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahezulegen. Klugerweise lassen sich die Herausgeber auf solche Diskussionen nicht ein, nehmen Abstand von einer Rekonstruktion mutmaßlicher Originalfassungen und präsentieren das *Daniel-Oratorium* in einer „Rezeptionsfassung“ (S. XXI). Insgesamt ist die Edition sehr sorgfältig ausgeführt und richtet sich in Partiturordnung und Wiedergabe der dynamischen, Artikulations- und Verzierungszeichen nach den Konventionen der jeweiligen Quellen. Lediglich die Dichtung wird in der Partitur in modernisierter Rechtschreibung wiedergegeben. Eine Textfassung des 18. Jahrhunderts (nach dem Gothaer Druck 1742) in der Originalorthographie findet sich in der Einleitung (S. XL–LI).

Der Erkenntnisgewinn des vorgelegten Bandes dürfte auch jenseits der Telemannforschung hoch sein, setzt doch der *Oratorische Jahrgang* der vor allem norddeutschen Praxis, das Oratorium vom Gottesdienst fernzuhalten, ja sogar aus dem Kirchenraum in den Konzertsaal zu verlagern, eine Tendenz entgegen, das Oratorium (wieder) in den Gottesdienst einzugliedern. Telemann ließ 1731/32 sogar noch einen weiteren oratorischen Jahrgang diesmal auf Texte Tobias Heinrich Schubarts folgen. Und unter frömmigkeitsgeschichtlicher, interkonfessioneller Perspektive betrachtet, rückt der Schlusschor ausgerechnet des Reformationsoratoriums „*Ruht ihr seligen Gebeine/ Theurer Luther schlaffe wohl*“ (S. LI) den Umgang mit dem Reformator recht nahe an die von den Lutheranern natürlich abzulehnende katholische Praxis der Heiligenverehrung.

Die Rezension darf nicht ohne das *Ceterum censeo* aller meiner Telemann-Rezensionen schließen: Wann wird es endlich soweit sein, dass in der Telemann-Ausgabe, die ja immer noch eine Auswahlangabe ist, nach dem gering besetzten *Harmonischen Gottesdienst* weitere Gesamteditionen von Kantaten-Jahrgängen erscheinen? Dem Lippenbekenntnis, dass der Komponist Telemann in der musikwissenschaftlichen Forschung längst etabliert sei, müssen nun editorische Taten in Gestalt vollständiger Jahrgänge folgen.  
(Juli 2018) Bernhard Jahn

## Eingegangene Schriften

ROBERT ABELS: Studien zur Gesualdo-Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts. Leiden u. a.: Wilhelm Fink Verlag 2017. 512 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Musik. Band 20.)

JOHANN ERNST BACH: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-JEB). Bearbeitet von Klaus RETTINGHAUS. Stuttgart: Carus-Verlag/Leipzig: BachArchiv Leipzig 2018. 166 S. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band 6.)

TILL BEIERSDÖRFER: Die Entwicklung von Sound und Klangästhetik am Beispiel von Studioproduktionen der Beatles. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2017. 100 S., Abb., Tab. (Osnabrücker Studien zur systematischen Musikwissenschaft. Band 28.)

Brahms and the Shaping of Time. Hrsg. von Scott MURPHY. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2018. VII, 300 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 144.)

JULIANE BRANDES: Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts

und die „Harmonielehre“. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (sinefonia. Band 28.)

The Cambridge History of Medieval Music. Teilbände 1 und 2. Hrsg. von Mark EVERIST und Thomas Forrest KELLY. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2018. XLVI, 1248 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Cambridge History of Music.)

PATRICK DINSLAGE: Edvard Grieg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 358 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

TIMO EVERS: „...to rescue the science of music from the mysterious darkness in which it was wrapped“. August Friedrich Christoph Kollmann und seine Schriften. Biographie, Theorie und Expertise im Kontext musikalischer Wissensvermittlung um 1800. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. XVI, 949 S., Abb., Nbsp., Tab. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 8.)

Exploring Virtuosity. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century. Musical Practices and Beyond. Hrsg. von Christine HOPPE, Melanie VON GOLDBECK und Maiko KAWABATA. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 412 S., Abb., Nbsp., CD. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

„Finalproblem“. Große Form zwischen Apotheose und Suspension. Hrsg. von Kathrin KIRSCH und Siegfried OECHSLE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 249 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 56.)

AMREI FLECHSIG: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“. Das Groteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper „Leben mit einem Idioten“. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 462 S., Abb., Nbsp. (Schnittke Studien. Band 2.)

MANUEL GERVINK: Arnold Schönberg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 2., korrigierte und erweiterte Auflage.

402 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

EDMUND J. GOEHRING: *Coming to Terms with Our Musical Past. An Essay on Mozart and Modernist Aesthetics*. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd. 2018. XII, 209 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 147.)

Edvard Grieg: *Sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen*. 7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress am 14. und 15. Oktober 2016 in Leipzig. Hrsg. von Helmut LOOS und Patrick DINSLAGE. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2018. IX, 358 S., Abb., Nbsp., Tab.

Händel-Jahrbuch. 64. Jahrgang 2018. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 471 S., Abb., Nbsp.

HEIDI HART: *Hanns Eisler's Art Songs. Arguing with Beauty*. Rochester/New York: Camden House 2018. XIII, 238 S., Abb., Nbsp. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.)

Klangkultur und musikalische Interpretation. Italienische Dirigenten im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Peter NIEDERMÜLLER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 158 S., Nbsp., Tab. (Analecta Musicologica. Band 54.)

Gottfried Michael Koenig. *Process and Form: Selected Writing on Music*. Hrsg. von Kees TAZELAAR und übers. von Richard BARRETT. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 315 S.

Das Konzert<sup>II</sup>. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies. Hrsg. von Martin TRÖNDLE. Bielefeld: transcript Verlag 2018. 492 S., Abb.

ANDREAS KRAUSE: *Anton Webern und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag 2018.

2., korrigierte und erweiterte Auflage. 375 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

JOHANNES KREIDLER: *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 270 S., Abb.

FRIEDHELM KRUMMACHER: *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen*. Band 1: *Vom Frühwerk zur Johannes-Passion (1708–1724)*. Band 2: *Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion (1724–1729)*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2018. Band 1: 367 S., Nbsp., Tab. Band 2: 591 S., Nbsp., Tab.

MALTE MARKERT: *„Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 260 S., Nbsp. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft. Band 4.)

*Musik und Bildung in der Reformationszeit*. Tagung am 24. September 2016 in Magdeburg mit Konzert und Exkursion. Hrsg. von Kathrin EBERL-RUF, Carsten LANGE und Kathrin PÖGEADLER. Halle (Saale): Landesheimatbund Sachsen-Anhalt e. V. 2017. 159 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts. Heft 64.)

*Musikwissenschaft – Nachkriegskultur – Vergangenheitspolitik*. Interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft für Musikforschung, Freitag 20. und Samstag 21. Januar 2012. Hrsg. von Wolfgang AUHAGEN, Thomas SCHIPPERGES, Dörte SCHMIDT und Bernd SPONHEUER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 371 S., CD. (Mannheimer Manner. musik + musikforschung. Schriften der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Band 4.)

SIEGBERT RAMPE: *Instrumentalmusik des Barock*. Mit Beiträgen von Clemens FANSELAU und Grzegorz JOACHIMIAK. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 448 S.,



Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik des Barock. Band 3.)

ELISABETH SCHMIERER: Chronik der Kirchenmusik. Teilband 1 und Teilband 2. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 605 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 71.)

Schütz-Jahrbuch. 39. Jahrgang 2017. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. hrsg. von Jürgen HEIDRICH in Verbindung mit Werner BREIG, Konrad KÜSTER und Walter WERBECK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 180 S., Abb., Nbsp., Tab.

Sozialgeschichte der Musik des Barock. Hrsg. von Peter HERSCHE und Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 400 S., Abb., Nbsp., Tab. (Handbuch der Musik des Barock. Band 6.)

MICHAEL SPORS: Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 289 S., Abb., Nbsp., Tab. (sine-ponia. Band 27.)

EBERHARD STEINDORF: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858). Institutionsgeschichtliche Studie und Dokumentation. Baden-Baden: Tectum Verlag 2018. 962 S., Abb. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 11.)

PETER SÜHRING: Felix Mendelssohn. Der (un)vollendete Tonkünstler. Berlin: Hentrich & Hentrich Verlag 2018. 97 S. (Jüdische Miniaturen. Band 227.)

Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen. Hrsg. von Katharina WAGNER, Holger VON BERG und Marie Luise MAINTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. IX, 221 S., Abb.

Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hrsg. von Oliver KORTE. Hildes-

heim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Musikhochschule Lübeck. Band 2.)

## Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Drei Sonaten in Es, f, D für Klavier. WoO 47. „Kurfürsten-Sonaten“. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XI, 54 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in e für Klavier. Op. 90. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XVII, 26 S.

[JOHANNES] BRAHMS: Zwei Rhapsodien. Op. 79. Für Klavier. Urtext. Hrsg. und mit Fingersätzen versehen von Christian KÖHN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. X, 22 S.

SÉBASTIEN DE BROSSARD: Les Motets Imprimés. Hrsg. von Jean DURON. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles 2017. 324 S. (Monumentales III.9.)

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Slawische Rhapsodie g-Moll. Op 45/2. Partitur. Hrsg. von Robert SIMON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. IX, 79 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Symphony No. 8 in G major. Opus 88. Critical Commentary. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 50 S.

[CÉSAR] FRANCK: Sämtliche Orgel- und Harmoniumwerke I: Frühe Orgelwerke/Fragmente. Hrsg. von Christiane STRUCKENPALAND. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LV, 80 S.

[JOSEPH] HAYDN: Sinfonie in d. Hob. I:80. Partitur. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Hrsg. von Sonja GERLACH und Sterling MURRAY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. IV, 41 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVIII. Band 1: „Il Ritorno di Tobia“. Oratorio (1775/1784). Kritischer Bericht. Verfasst von Friederike MÜHLE mit Vorarbeiten von Ernst Fritz SCHMID. Hrsg. von Ernst Fritz SCHMID. München: G. Henle Verlag 2018. 172 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVIII. Band 2: „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“. Vokalfassung. Kritischer Bericht. Verfasst von Heide VOLCKMAR-WASCHK. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. München: G. Henle Verlag 2018. 153 S.

Musica Britannica CIII: Restoration Music for three Violins, Bass Viol and Continuo. Transkribiert und hrsg. von Peter HOLMAN und John CUNNINGHAM. London: The Royal Musical Association/Stainer and Bell 2018. XLVIII, 134 S.

[JOHANN JOSEPH] RÖSLER: Konzert Nr. 2 Es-Dur für Klavier und Orchester. Klavierauszug von Petr KORONTHÁLY. Urtext. Hrsg. von Alena HÖNIGOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. X, 60 S.

[JOHANN JOSEPH] RÖSLER: Konzert Nr. 2 Es-Dur für Klavier und Orchester. Partitur. Urtext. Hrsg. von Alena HÖNIGOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. X, 105 S.

[BEDŘICH] SMETANA: Aus Böhmens Hain und Flur. Partitur. Urtext. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XVI, 87 S.

## Mitteilungen

Ab September 2018 nimmt an der Abteilung Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz das von der DFG finanzierte Forschungsprojekt *Wahrnehmungs- und Wirkungsformen der Oper, Berlin ca. 1815–1828* seine Arbeit auf. Unter der Leitung von Dr. Fabian Kolb werden sich hier in den kommenden drei Jahren

zwei wissenschaftliche Mitarbeiterinnen, unterstützt von wissenschaftlichen Hilfskräften, der Erforschung des Musiktheaters in der preußischen Metropole im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts widmen. Im Zentrum stehen die Repertoireentwicklungen sowie die engen Wechselwirkungen von Produktions- und Rezeptionsbedingungen (Ästhetik, Publikumsstruktur, institutionelle Faktoren etc.). Gestützt auf eine breite empirische Basis bilden hierzu Aspekte wie die Verlagsproduktion und Vermarktung von Klavierauszügen und anderen Opernbearbeitungen, die Präsenz von sogenannten Favorit-Stücken und anderen Teilen aus Opern im zeitgenössischen Konzertbetrieb sowie die Bedeutung von bestimmten Sängerprofilen besondere Schwerpunkte. Gefragt wird nach Erwartungshaltungen, Wahrnehmungsmustern und verschiedenen Popularitätsmomenten, die die Spielplangestaltung beeinflussten. Phänomene wie die Berliner *Freischütz*-Euphorie, die öffentliche Spontini-Wahrnehmung, die Berliner Rossini-Begeisterung und der Virtuosen-Kult um einzelne Gesangstars werden untersucht und in ihren vielfältigen Interrelationen mit dem Musikbetrieb wie dem Presse- und Verlagswesen ergründet. Verfolgt werden die Fragestellungen im Wesentlichen im Rahmen zweier Dissertationsvorhaben; überdies entsteht eine Studie, die die verschiedenen im Projekt aufgeworfenen Fragekomplexe am Beispiel der *Freischütz*- und *Olimpia*-Rezeption integrativ zu bündeln und methodisch eng zu verflechten versucht. Kernstück der Projektarbeit ist der Ausbau einer Repertoiredatenbank, die sich als Weiterentwicklung und Ergänzung des im Bonn-Kölner DFG-Projekt *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* erstellten Repositoriums versteht (<http://www.oper-um-1800.uni-mainz.de/>). Interdisziplinäre Workshops flankieren die Projektforschungen; im Frühjahr/Sommer 2021 findet anlässlich der 200. Jahrestage der Berliner Uraufführungen von G. Spontinis *Olimpia* (deutsche Fassung) und C. M. von Webers *Freischütz* ein internationales

Abschluss-symposium statt. Kontakt: Dr. Fabian Kolb, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Abteilung Musikwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, fabiankolb@uni-mainz.de.

Herausragende künstlerische wie wissenschaftliche Leistungen in der Vermittlung und Verbreitung der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit sowie herausragendes Engagement in deren Bewahrung und Förderung werden zukünftig jährlich mit dem *Internationalen Heinrich-Schütz-Preis* geehrt. Anlässlich des 20. Jubiläums des Heinrich Schütz Musikfests wurde dieser Ehrenpreis in Form einer Medaille am 14. Oktober 2018 in Dresden erstmalig verliehen. Erster Preisträger ist der Dirigent Hans-Christoph Rademann in Würdigung seines überragenden Engagements für das Werk von Heinrich Schütz, dessen klingende Bewahrung, überzeugende Interpretation und lebendige Vermittlung. Beispielhaft steht dafür die einzigartige Einspielung des Gesamtwerks von Heinrich Schütz beim Carus-Verlag Stuttgart mit dem von ihm gegründeten und bis heute geleiteten Dresdner Kammerchor, die in diesem Jahr ihren Abschluss finden wird.

\*

PD Dr. Wolfgang FUHRMANN hat den Ruf auf die W2-Professur für Musiksoziologie und Musikphilosophie (Nachfolge Sebastian Klotz) an der Universität Leipzig angenommen.

An der Hochschule für Künste (HfK) Bremen wurde eine neue Professur besetzt, die das interdisziplinäre Profil der Lehre für Studierende aller Studiengänge schärft. Der Künstler und Musiker Raphael SBRZESNY ist seit August 2018 neuer *HfK-Professor für Kreation und Interpretation mit den Schwerpunkten Sound, Performance und Konzept*. Im Oktober feierte der Zweiunddreißigjährige seinen Antritt mit der Eröffnung der derzeit entstehenden „Interpretenkammer“ – zugleich Laboratorium, Experimentierbühne und Werkstatt an der Schnittstelle

von Musik und Kunst und das Kernstück einer in der deutschen Hochschullandschaft einzigartigen „Open Topic“ Professur. Die Stelle war nicht für ein konkretes Fachgebiet beziehungsweise nicht für ein schon bestehendes Profil ausgeschrieben, sondern die Bewerberinnen und Bewerber sollten ihre eigenen fachübergreifenden Konzepte für Lehre und Studium einreichen. Raphael Sbrzesny hat mit seinem interdisziplinären Ansatz und seinem Hintergrund als Musiker und bildender Künstler die Berufungskommission überzeugt und beginnt zum Wintersemester 2018 seine Lehrtätigkeit für zunächst fünf Jahre.

Am 11. Juli 2018 wurde Dr. Julia MERRILL an der Universität Kassel mit der Arbeit *Stimmen – schön schrecklich oder schrecklich schön? Beschreibung, Bewertung und Wirkung des vokalen Ausdrucks in der Musik* für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Prof. Dr. Siegfried GMEINWIESER ist am 8. Mai 2018 aufgrund seiner umfangreichen wissenschaftlichen Arbeiten zu Leben und Werk des in Rieti geborenen Komponisten Giuseppe Ottavio Pitoni (1657–1743), darunter das Thematische Werkverzeichnis (Neuaufgabe 2013, erstmals 1976), mit der Würde eines Ehrenbürgers von Rieti ausgezeichnet worden. Pitoni war einer der bedeutendsten und fruchtbarsten Kirchenkomponisten im barocken Rom.

\*

#### *Mitteilungen der GfM*

Die Jahrestagung 2018 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 25. bis 27. September 2018 an der Universität Osnabrück statt. Die Themenschwerpunkte waren „Der Erste Weltkrieg in der musikwissenschaftlichen Forschung“, „Empirische Musikforschung“ und „Die Musik der Welt und ihre musikpädagogischen Kontexte.“

In der Mitgliederversammlung am 27. September wurde dem Vorstand auf Vorschlag der Beiratssprecherin Frau Prof. Panja Mücke einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2017 erteilt. Frau Dr. Irmlind

Capelle und Prof. Andreas Waczkat wurden von der Versammlung beauftragt, die Haushaltsprüfung 2018 zu übernehmen. Die Mitgliederversammlung stimmte auf Vorschlag von Vorstand und Beirat der Bildung einer neuen Fachgruppe „Deutsch-ibero-amerikanische Musikbeziehungen“ zu.

Die nächste Jahrestagung findet vom 24. bis 26. September 2019 an der Universität Paderborn statt. Die Themenschwerpunkte der Tagung orientieren sich an den Forschungsschwerpunkten des Instituts:

#### 1. Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog

Im Zeichen Digitaler Geistes- und Kulturwissenschaften kooperieren auch die Disziplinen Informatik und Musikwissenschaft mit zunehmender Intensität. Sie treten in einen methodischen Dialog über Fragestellungen etwa im Bereich der Semantik, Modellierung, Kodierung, Annotation und Analyse von Daten, der Automatisierung und des Machine Learning, der Musik-/Medieninformatik, Visualisierungen und Arbeitsumgebungen sowie im forschungspolitischen Raum. Das Symposium versammelt Vertreterinnen und Vertreter beider Disziplinen auf Augenhöhe rund um solche Querschnittsthemen. Leitung: Prof. Dr. Andreas Münzmay, Prof. Dr. Joachim Veit.

#### 2. Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken

Im Fokus des Hauptsymposiums *Komponieren für das Radio* unter der Leitung von Prof. Dr. Camilla Bork und Prof. Dr. Antje Tumat stehen der Einfluss des Mediums und seine technischen Mittel auf den Kompositionsprozess von für das Radio geschriebenen Werken einerseits und die ästhetischen Voraussetzungen und Diskurse radiophoner Kompositionen bzw. radiophonen Klänge andererseits. Dabei interessieren Akteure wie Komponisten, Rundfunkkritiker, Radiotechniker, Radiohörer oder Orte und die damit verbundenen Netzwerke ebenso wie künstlerische bzw. kompositorische Praktiken oder Praktiken des Hörens.

#### 3. Clara Schumann: Lied und Liedinterpretation

Am Mittwoch, dem 25. September 2019, wird die Tagung an der Hochschule für Musik Detmold fortgesetzt (Bustransport wird organisiert). Dort findet das dritte Hauptsymposium statt, das sich anlässlich des 200. Geburtstages von Clara Wieck/Schumann mit dem Thema Lied und Liedbegleitung beschäftigt (Leitung: Prof. Dr. Rebecca Grotjahn). In den Blick genommen werden hier sowohl kompositorische Strukturen von Liedern (insbesondere Clara und Robert Schumanns) als auch die konkrete Praxis des Begleitens von Liedern, von der Vorbereitung und Auswahl der Lieder über die Wahl der Instrumente und begleitenden Personen bis hin zu Aspekten der Aufführungspraxis und der Improvisation.

#### 4. Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik. Ein Generationenaustausch zum 25. Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien

Die Verflechtung des Wissens mit persönlichen, geopolitischen und gesellschaftlichen Positionen sowie die politische Dimension von Wissenschaft waren von Anfang an zentrale Diskussionspunkte der feministischen Musikwissenschaft. Anlässlich des 25. Jubiläums der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien werden im vierten Hauptsymposium Grundsatzfragen der Musikwissenschaft als Medium der Gesellschaftsanalyse und -kritik neu gestellt und generationenübergreifend zur Diskussion gestellt. Die Anfänge feministischer Musikwissenschaft sollen in einen Dialog mit den wissenschaftlichen Nachfolgenerationen treten, um sowohl die historische Entwicklung als auch perspektivische Vielfalt musikwissenschaftlicher Genderforschung in den Blick zu nehmen. Leitung: Dr. Cornelia Bartsch, Sarah Schauburger M. A.

Darüber hinaus sind Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler eingeladen, sich mit eigenen Beiträgen in freien Symposien, Round Tables sowie mit freien Referaten bzw. Posterpräsentationen an der Tagung zu betei-

ligen. Leider können diese Beiträge nicht finanziell unterstützt werden. Bewerbungsfrist für alle Präsentationsformen ist der 31. Januar 2019. Nach der Begutachtung durch die Programmkommission erfolgt die Benachrichtigung über Annahme oder Ablehnung zum 15. April 2019. Bewerberinnen und Bewerber werden gebeten, für alle Einreichungen die Hinweise auf der Website <https://www.muwi-detmold-paderborn.de/gfm-2019/> zu beachten.

Die Gesellschaft für Musikforschung schreibt den *Hermann-Abert-Preis 2019* aus. Der Preis dient der Auszeichnung und Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses, insbesondere des Nachwuchses für musikwissenschaftliche Positionen an Universitäten, Musikhochschulen und Forschungsinstituten. Er wird in Anerkennung hervorragender Leistungen auf allen Gebieten der Musikwissenschaft vergeben und ist mit 2.500 EUR dotiert.

Die Preisträger dürfen nicht älter als 40 Jahre sein und sollten zum Zeitpunkt der Preisverleihung noch keine Professur an einer Universität oder Musikhochschule innehaben. Der Preis wird in Anerkennung herausragender Einzelarbeiten in deutscher Sprache (Dissertation, Habilitationsschrift) und in Würdigung insgesamt erbrachter wissenschaftlicher Leistungen verliehen.

Vorschlagsberechtigt sind hauptamtlich an Universitäten und Musikhochschulen tätige Musikwissenschaftler sowie Leiter von Freien Forschungsinstituten auf dem Gebiet der Musikwissenschaft. Selbstbewerbungen sind ausgeschlossen. Die Auswahl der Preisträgerin oder des Preisträgers erfolgt durch ein vom Vorstand der Gesellschaft für jede Preisvergabe neu berufenes dreiköpfiges Gremium, in dem nach Möglichkeit die thematische Breite des Fachs repräsentiert sein soll. Den Vorsitz in diesem Gremium führt, ohne Vorschlags- und Stimmrecht zu haben, die Vizepräsidentin oder der Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung.

Nominierungen sind bis zum 1. März 2019 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, zu richten. Sie sollen neben den üblichen Angaben zu Person und akademischer Laufbahn eine aussagekräftige Würdigung der wissenschaftlichen Leistungen der Kandidatin oder des Kandidaten enthalten.

Dem Gremium für die aktuelle Preisvergabe gehören unter dem Vorsitz von Vizepräsident Prof. Dr. Ulrich Konrad die Professoren / Professorinnen Dr. Wolfgang Auhagen, Dr. Veronika Busch und Dr. Rebecca Grotjahn an. Der Preis wird im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft 2019 in Paderborn vergeben.

## Tagungsberichte

abrufbar unter [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de) (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Frankfurt am Main, 14. bis 17. Februar 2018  
*Aufführung und Edition*  
von Lena Nieper, Frankfurt am Main

Zürich, 25. und 26. Mai 2018  
*Die ungeliebte Kunst? Musik und Reformation in Zürich*  
von Esma Cerkovnik, Zürich

Salzburg, 28. bis 30. Juni 2018  
*LASTING IMPRESSIONS: Music and Material Cultures of Print in Early Modern Europe*  
von Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg

Münster, 28. bis 30. Juni 2018  
*Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart*  
von Michael Werthmann, Münster

## Die Autoren der Beiträge

STEFANIE ACQUAVELLA-RAUCH, geb. 1978 in Gehrden, Studium der Musikwissenschaft, Historischen Hilfswissenschaften und Anglistik / Linguistik sowie Psychologie an der Philipps-Universität Marburg; 2004–2008 Promotionsstudium ebd. (*Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs – Kunstgenese und Schaffensprozess*), 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters“, 2009–2016 Akademische Rätin und Oberrätin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, 2016 Habilitation an der Universität Paderborn (*Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und „verlorenen“ Residenzen im 18. Jahrhundert. Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover*). Seit 2016 außerdem (Junior-)Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und im Projekt *Christoph Willibald Gluck – Sämtliche Werke* der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, seit 2017 Sprecherin der Fachgruppe „Digitale Musikwissenschaft“ in der Gesellschaft für Musikforschung.

REBECCA GROTJAHN, geb. 1961 in Stolzenau an der Weser, studierte Musik, Deutsch und Philosophie auf Lehramt an der Hochschule für Musik, Theater und Medien sowie der Universität Hannover und anschließend Gesang und Musikwissenschaft. Promotion 1997 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Habilitation 2004 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Nach Lehrtätigkeiten an den Musikhochschulen Hannover, Essen, Düsseldorf und Köln wurde sie 2006 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Jüngste Buchveröffentlichung: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, hrsg. gem. mit Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke (= Jahrbuch Musik und Gender 11) (erscheint 2018).

PAUL GULEWYCZ, geb. 1992 in Wien. 2011–2017 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien; seit 2017 Master-Aufbaustudium „Digital Humanities“ am Zentrum für Informationsmodellierung der Karl-Franzens-Universität Graz und der Universität Wien. Mitarbeiter am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW, Forschungsprojekt „Digitale Musikanalyse mit den Techniken der Music Encoding Initiative (MEI) am Beispiel der Kompositionsstudien Anton Bruckners“.

JOACHIM IFFLAND, geb. 1983 in Lich, studierte Musikwissenschaft und Geschichte und schloss 2013 sein Studium im Master Musikwissenschaft an der Universität Paderborn mit Studien zur Alltagsgeschichte der Musik ab. Seit 2014 arbeitet er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn und ist dort aktuell im *Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM)* angestellt. Jüngste Buchveröffentlichung: *Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. gem. mit Marleen Hoffmann und Sarah Schauburger (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 4), München 2012.

ROBERT KLUGSEDER, geb. 1969 in Aidenbach (Passau). Ausbildung bzw. Studium Kirchenmusik, Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Theologie in Passau und Regensburg. Instrumentallehrer, Kirchenmusiker und Gymnasiallehrer. Wissenschaftlicher Mitarbeiter

am Institut für Musikwissenschaft, Universität Regensburg. Sponson 2002, Promotion 2004–2007. Seit 2008 Mitarbeiter der ÖAW, Musikforschung. Seit 2009 Lehrbeauftragter der Universität Wien. Lehraufträge an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG, W2017) und der Universität Innsbruck (W2018). 2013 Habilitation an der KUG. Seit 2015 Weiterbildung zum Digital Humanist am Zentrum für Informationsmodellierung der Universität Graz und bei den Edirom Summer Schools der Universität Paderborn.

STEFAN MORENT, geb. 1967 in Ravensburg, Studium der Musikwissenschaft und Informatik an der Universität Tübingen, Blockflöte und Historische Aufführungspraxis bei Kees Boeke an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen. 1995 Promotion (*Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*), 2004 Habilitation (*Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich*) in Tübingen, seit 2008 dort außerplanmäßiger Professor. Professurvertretungen und Lehraufträge in Trossingen, Wien, Hamburg, Heidelberg, Detmold/Paderborn, Saarbrücken, Mannheim, Köln und Berkeley. Seit 2017 DFG-Forschungsprojekt „Erschließung mittelalterlicher Musik-Fragmente aus württembergischen Klöstern im Hauptstaatsarchiv Stuttgart“ und Exploration Fund „Sacred Sound – Musikalische Manifestationen des Sakralen im interreligiösen Vergleich“ (im Rahmen der Exzellenz-Initiative der Universität Tübingen).

STEFAN MÜNNICH, geb. 1982 in Berlin. Studium der Musikwissenschaft und Kommunikationswissenschaft an der Technischen Universität Berlin, Magister Artium 2011 mit einer Arbeit zum Kantionalsatz in Heinrich Schütz's *Becker-Psalter*. 2012 wissenschaftliche Hilfskraft, 2013–2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Editionsprojekt *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe* an der Universität Leipzig (Mitherausgeber der Bände 9 & 12). Seit Oktober 2015 Doktorand am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel und wissenschaftlicher Mitarbeiter der Anton Webern Gesamtausgabe.

AGNES SEIPELT, geb. 1989 in Peine. 2009–2014 Studium Zwei-Fach Bachelor mit Musikwissenschaft und Französisch an der Universität Paderborn und dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. 2014–2017 Master Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn mit Profilierungsbereich „Digitale Edition“. Seit April 2017 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Lehrstuhl von Prof. Dr. Andreas Münzmay am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn sowie Mitarbeiterin beim Forschungsprojekt „Digitale Musikanalyse mit den Techniken der Music Encoding Initiative (MEI) am Beispiel der Kompositionsstudien Anton Bruckners“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

BARBARA WIERMANN, geb. 1970 in Düsseldorf, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik in Köln, Freiburg/Brsg. und Waltham (Mass.). 1995–2000 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Bach-Archiv Leipzig / Sächsische Akademie der Wissenschaften. 2001–2003 Referendariat für den höheren Bibliotheksdienst an der Staatsbibliothek zu Berlin und der Bayerischen Bibliotheksschule München. 2003 Promotion mit einer Arbeit Zur Entwicklung des vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 2003–2014 Leiterin der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Seit 2015 Leiterin der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.