

Stefanie Acquavella-Rauch

## **(Musik)Edition im ›digitalen Zeitalter‹ – Versuch einer Verortung konzeptioneller und struktureller Veränderungen**

Symposion »Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Digital-Humanities-Projekte«

Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,  
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und  
Klaus Pietschmann, Mainz 2019

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog  
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf [schott-campus.com](https://schott-campus.com)  
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

## (Musik)Edition im ›digitalen Zeitalter‹ – Versuch einer Verortung konzeptioneller und struktureller Veränderungen

»Das Bestreben, den Originaltext zu rekonstruieren, haben zuerst einige Germanisten und Mediävisten, zuletzt auch Musikwissenschaftler in Frage gestellt und statt der Rekonstruktion des Urtextes die Dokumentation eines überlieferten Textes und seiner Geschichte gefordert [...]«<sup>1</sup>

Mit diesen Worten skizzierte Georg Feder in seinem Standardwerk zur Musikphilologie und zum Editions-wesen im Jahr 1987 einen von ihm so bezeichneten »Paradigmenwechsel«<sup>2</sup> rund um die Frage, was denn nun im Zentrum einer Edition stehen solle. Sich damit u. a. gegen Carl Dahlhaus und Ludwig Finscher richtend konnte dies für Feder allerdings nach wie vor nahezu nichts anderes sein als »[d]er Originaltext«<sup>3</sup>, in dem der letztendlich intendierte Autorwille großer Komponisten zum Ausdruck komme, und so konstatierte er denn auch: »Der Originaltext musikalischer Kompositionen [...] hat einen absoluten, durch nichts zu relativierenden Wert.«<sup>4</sup>

Dieses Credo, das aus dem 19. Jahrhundert stammend einst zur Einrichtung und Etablierung musik-wissenschaftlicher Editions-vorhaben im großen Stil führte<sup>5</sup> und deutlich der Denkmalidee geschuldet ist,<sup>6</sup> können wir denn auch nach wie vor – vielleicht etwas abgewandelt – in einigen musikeditorischen Projekten durchschimmern sehen. Betrachten wir jedoch die Landschaft der unterschiedlichen wissen-schaftlichen Musikeditionsprojekte im Jahr 2016 einmal genauer, so fällt ihre Heterogenität vor allem in dreierlei Hinsicht auf: erstens in Bezug auf ihre inhaltliche und thematische Ausrichtung, zweitens in Bezug auf ihre methodische Ausrichtung und drittens in Bezug auf ihre Darstellungsform. Im Folgenden geht es darum, diese Bandbreite an Unterschieden näher zu beschreiben und konzeptionelle und strukturelle Veränderungen zu verorten. Da dabei auch die digitalen Entwicklungen im Bereich der Musikedition in den letzten Jahrzehnten eine immer wichtigere Rolle spielen,<sup>7</sup> erscheint auch eine

---

<sup>1</sup> Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, S. 154.

<sup>2</sup> Ebd., S. 154.

<sup>3</sup> Ebd., S. 156.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> An dieser Stelle sei u. a. auf eines der Hauptsymposien auf dem XVI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Mainz – »Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960« – verwiesen, dessen Texte an folgender Stelle einsehbar sind: <https://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2016-mainz/>.

<sup>6</sup> Noch im Jahr 2007 trägt der Titel »Klingende Denkmäler. Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland« einer Ausstellung mit dazu erschienenem Katalog diesem Gedanken deutlich Rechnung – auch wenn es die ausgesprochene Intention der Herausgeber sowie der mitgestaltenden Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung war, »die ebenfalls tief verankerte Vorstellung vom Komponisten, dem eine höhere Macht das fertige Werk gleichsam in die Feder diktiert, durch ein differenzierteres Bild zu ersetzen, das weniger durch den romantisierenden Geniekult als durch die Realität der musikalischen Quellen gestützt wird«. Klaus Döge, Ulrich Krämer und Salome Reiser, »Gruß- und Vorwort«, in: *Klingende Denkmäler. Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland*, hrsg. von dens., Mainz 2007, S. 3, online einsehbar unter: [http://www.adwmainz.de/fileadmin/adwmainz/MuKo\\_Publikationen/Klingende\\_Denkmaeler/BKD-0-GESAMT.pdf](http://www.adwmainz.de/fileadmin/adwmainz/MuKo_Publikationen/Klingende_Denkmaeler/BKD-0-GESAMT.pdf), 2.2.2017.

<sup>7</sup> Vgl. dazu beispielsweise den kurzen zusammenfassenden Überblick in der Dissertation von Johannes Kepper aus dem Jahr 2009: *Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben* (= *Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik*, 5), Norderstedt 2009, S. 166: »Innerhalb der Musikwissenschaft wurde bereits recht früh erkannt, dass Computer auch und gerade im Bereich der Musikphilologie von Nutzen sein können. Die

weitere Frage von besonderer Relevanz: Welcher Stellenwert kommt etwaigen damit zusammenhängenden Entwicklungen zu und welche Verbindungen können wir feststellen?

Eine Schwierigkeit gibt es von vornherein zu bedenken: Veränderungen in jeder der drei Kategorien lassen sich lediglich in neuen und neu bewilligten Projekten erkennen. Entwicklungen können daher nur sehr langsam und über mehrere Vorhaben herausgearbeitet werden – dazu kommt, dass leider nicht bekannt ist, welche Ausrichtung nicht geförderte Vorhaben in den letzten Jahren hatten und haben, sprich: in welche Richtung sich eine größere Stichprobe musikeditorischen Denkens bewegt.

## 1. Inhaltliche und thematische Ausrichtung

Das Gros der musikwissenschaftlichen Editionsprojekte ist nach wie vor im Bereich der »herkömmlichen« Gesamt- und Denkmalausgaben in »mehr als 30 Forschungsinstituten«<sup>8</sup> angesiedelt. Die inhaltliche Ausrichtung ist dementsprechend vor allem am Œuvre eines – männlichen und »musikgeschichtlich bedeutenden« – Komponisten oder an der Relevanz für die bereits erwähnte übergeordnete Denkmalthematik orientiert. Zu nennen sind in diesem Kontext sowohl bereits länger laufende Projekte – wie etwa *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, das *Corpus Mensurabilis Musicae* oder *Arnold Schönberg – Sämtliche Werke* – als auch jüngere Vorhaben, wie beispielsweise die im Jahr 2016 ins Programm der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz aufgenommene *Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe. Historisch-kritische Ausgabe seiner Werke, Schriften und Briefe* oder die seit 2011 existierende *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss*.

Eine weitaus kleinere Gruppe von Editionsprojekten fokussiert auf andere Phänomene, etwa auf einzelne Gattungen, auf regionale Zusammenhänge oder auf kulturwissenschaftliche Fragestellungen, wie beispielsweise *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters*,<sup>9</sup> die Reihe *Musik am Mittelrhein*<sup>10</sup> oder die Notenausgaben der *Forschungsstelle südwestdeutsche Hofmusik*.<sup>11</sup> Als Projekte, in denen »[e]dierte Texte als [...] Entstehungs-, Überlieferungs- und herausgeberische Interpretationsvarianten«<sup>12</sup> im Zentrum stehen, könnte man seit dem Ende von *Freischütz digital* im Jahr 2015<sup>13</sup> und seit der im Jahr 2012 weltweit ersten Ediorom-Online-Plattform *Bargheers Fiedelliedern*<sup>14</sup> vor allem *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition*<sup>15</sup> verstehen, wo es inhaltlich um kompositorisch-textgenetische Prozesse geht.

---

geäußerten Vorstellungen lassen sich dabei immer deutlich der Zeit, aus der sie stammen, zuordnen. 1975 sind (nicht nur) für Dadelsen Personal Computer noch in weiter Ferne, entsprechend vorsichtig ist er in seiner Bewertung der Einsatzmöglichkeiten. Für Feder hingegen ist knapp zehn Jahre später schon die Texterstellung selbstverständlich, andere Bereiche erscheinen ihm immerhin denkbar. Grier entwirft ein weiteres Jahrzehnt später konkrete Modelle, die auf den Möglichkeiten fensterbasierter graphischer Oberflächen basieren. Wiederum nach rund zehn Jahren legt Wiering ein konkretes Modell vor, dass auf einem sehr allgemeinen Niveau bewährte Grundlagen der Literaturwissenschaft auf die Musik überträgt und sich deutlich von aktuellen Trends des Internets beeinflusst zeigt. Damit spiegelt sich die Entwicklung der Computertechnik zumindest im theoretischen Diskurs zur Musikphilologie wider. Die praktische Umsetzung entsprechender, über den reinen Text- und Notensatz hinausgehenden Möglichkeiten begann allerdings vor kaum zehn Jahren [also Ende der 1990er Jahre; Anm. d. Autorin] mit einzelnen Datenbanken und anderen Hilfsmitteln; tatsächliche Editionsprojekte hingegen tauchen erst in den letzten fünf Jahren auf.«

<sup>8</sup> Döge, Krämer und Reiser, »Gruß- und Vorwort«, in: *Klingende Denkmäler*, S. 3.

<sup>9</sup> Vgl. die Projektbeschreibung auf <http://www.opera.adwmainz.de/beschreibung.html>, 2.2.2017.

<sup>10</sup> Vgl. die Übersicht auf <https://mugemir.de/veroeffentlichungen/musik-am-mittelrhein>, 2.2.2017.

<sup>11</sup> Vgl. die Übersicht auf <http://www.hof-musik.de/html/notenausgaben.html>, 2.2.2017.

<sup>12</sup> Joachim Veit, »Musikedition 2.0: Das »Aus« für den Edierten Notentext?«, in: *editio* 29 (2015), S. 70–84, DOI 10.1515/editio-2015-006, hier S. 82.

<sup>13</sup> Vgl. dazu <http://www.freischuetz-digital.de>, 2.2.2017.

<sup>14</sup> Vgl. <http://www.ediorom.de/llb-bargheer/>, 2.2.2017.

<sup>15</sup> Vgl. die Projektbeschreibung auf <http://www.beethovens-werkstatt.de>, 2.2.2017.

Was sind nun die vielleicht wesentlichsten Veränderungen in dieser Kategorie, die innerhalb der letzten rund zehn Jahre zu bemerken wären? Zum einen ist es der Umstand, dass das Spektrum der »großen« Meister in den letzten Jahren leicht aufgeweicht wurde und dass neben Schönberg nun auch mit Zimmermann und Anton Webern die Kompositionen weiterer Vertreter der sogenannten »Neuen Musik« in Großvorhaben erschlossen werden. Zum anderen sind nun neben Komponisten und Regionen auch andere thematische Schwerpunkte erkennbar, etwa die Konzentration auf eine Gattung, auf das Handlungsfeld eines Komponisten in Bezug auf verschiedene Umstände und Gattungen sowie auf die Werkstatt eines Komponisten. Einzug gehalten hat auch der Gedanke, musikwissenschaftliche Edition direkt mit Fragestellungen aus der Informatik und anderen Disziplinen zu verknüpfen, wodurch sich neben der grundsätzlichen Anlage auch die methodische Ausrichtung wandelt. Damit verbunden sind Veränderungen im Umgang mit dem weiten Feld der editorischen Transparenz, die nun gleichsam als inhaltliches Konzept begegnet und über digitale Wege, darunter das digitale Präsentieren der Kritischen Berichte und Quellen, erreicht werden soll.

## 2. Methodische Ausrichtung

Mit der Erwähnung von *Beethovens Werkstatt* und den Notenausgaben der *Forschungsstelle südwestdeutsche Hofmusik* wurde gleichzeitig die zweite Kategorie angeschnitten, nach der musikeditorische Projekte unterschieden werden können. Die meisten Gesamt- und Denkmalausgaben verfolgen vor allem textkritische Ansätze, die teilweise mit textgenetischen Aspekten angereichert sind. Letztere äußern sich beispielsweise in der Berücksichtigung und Aufbereitung von Skizzen- und Entwurfsmaterial sowie in der Edition verschiedener Fassungen einer Komposition. Zu denken wäre hier beispielsweise an die *Anton Webern Gesamtausgabe* sowie wieder an die *Schönberg-Gesamtausgabe*, die *Ausgabe der Bargbeer'schen Fiedellieder* oder die *Zimmermann-Gesamtausgabe* – um nur einige zu nennen. Werden in älteren Vorhaben diese Fragen mehr oder weniger auf herkömmliche Weise aufbereitet und gedruckt, so halten die Möglichkeiten der Digitalität gerade für diesen Bereich auch Einzug in die methodische Ausrichtung. Die digitale Aufbereitung geschieht entweder über Verknüpfungen mit Bilddateien oder genuin digital über die tatsächliche Codierung musikalischer Inhalte. In Verbindung mit Ansätzen, in denen die Textgenese das Primat vor der Textkritik hat, und in dessen Rahmen Überlegungen in Richtungen der »Transparenz bzw. Nachvollziehbarkeit der editorischen Entscheidungen«<sup>16</sup> auch auf digitaler Ebene – Stichwort »Versionsverwaltung«<sup>17</sup> und -nutzung – in die Editionsarbeit einfließen, geschieht dies derzeit vor allem bei *Beethovens Werkstatt*:

»Dazu sollen nach Möglichkeit die kompositorischen Schreibprozesse sowohl innerhalb einzelner Arbeitsmanuskripte als auch in der Abfolge aufeinander beziehbarer Werkstatthandschriften rekonstruiert werden, um so Aufschluss über Beethovens kompositorisches Denken, Handeln und Entscheiden zu erlangen. [...] Die zu beobachtenden Textbewegungen lassen sich dabei mit den Möglichkeiten der Digitalen Edition auf Basis von Edirom Online nachzeichnen – einerseits als Visualisierung mit Hilfe von Retuschen oder Einfärbungen im Faksimile, andererseits als formalisierte Erfassung der mikrochronologischen Zusammenhänge im Datenformat der Music Encoding Initiative (MEI) [...] in einer Form, in der erstmals die Zeitlichkeit kompositorischer Arbeitsprozesse dokumentiert und visuell vermittelt werden kann.«<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Maja Hartwig und Johannes Kepper, »Die Spuren des Digitalen. Über die Nachnutzbarkeit digitaler Inhalte«, in: »Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern!«. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts und Peter Stadler für den Virtuellen Forschungsvorband Edirom, München 2016, S. 319–330, hier S. 322.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> <http://beethovens-werkstatt.de/projekt/>, 2.2.2017.

Gleiches gilt für kulturwissenschaftliche Fragestellungen, die andere methodische Zugänge erfordern, wie man entweder beim OPERA-Projekt und bei der 2013 bis 2016 entstandenen *Sarti-Edition*<sup>19</sup> – nämlich bezogen auf eine Gattung –, bei den älteren Projekten *Computerized Mensural Music Editing* (CMME)<sup>20</sup> und *DiMusEd / Tübingen*<sup>21</sup> oder bei der *südwestdeutschen Hofmusik* sehen kann, wo eine Edition in eine größere Fragestellung bzw. in ein übergreifendes Projekt eingebettet ist oder wurde.

Ein weiterer Aspekt der methodischen Ausrichtung, der vielleicht am ehesten beim OPERA-Projekt in Ansätzen zu erkennen ist, betrifft den grundsätzlichen Umgang mit nicht-musikalischen Aspekten einer musikalischen Komposition. Neben Fragen zu verschiedenen Formen von Materialität, zu Räumlichkeit, zu performativen Elementen und zur Rezeption betrifft das natürlich insbesondere die unterschiedlichen Medien, die mit den zu edierenden Kompositionen verwoben bzw. verknüpft sind oder damit in einem anderen engen Zusammenhang stehen. Dazu kann z. B. im Falle einer Musiktheateredition der Umgang mit wortsprachlichem Text etwa beim Libretto, bei historischen Interpretationshinweisen, bei Regiebüchern und bei Anweisungen für unterschiedliches Personal genauso gehören wie der Umgang mit Kostümen und Figurinenzeichnungen, mit Bühnenmodellen und Bauplänen, choreographischen Notaten, bühnentechnischen Anweisungen und Berechnungen sowie mit Theaterzetteln, Besoldungs- und Besetzungslisten, Lichtplänen, Bildmaterial, Videomitschnitten und diversen weiteren Quellenarten. Von all dem Genannten berücksichtigen Ausgaben mit eher herkömmlicher methodischer Ausrichtung in der Edition maximal das Libretto, das teilweise aber nicht einmal separat abgedruckt, sondern gleichsam als Bestandteil der Musik mitediert oder als Faksimile beigegeben wird. Anderes Material wird dabei zwar natürlich ebenfalls zur Kenntnis genommen, fließt aber traditionellerweise entweder in das Vorwort oder den Kritischen Bericht und nur selten in die Edition ein bzw. wird mit ediert – beispielsweise, wenn eine Besetzungsliste eine Instrumentengruppe erwähnt, die in den Notenquellen kein eigenes System erhalten hat und zu der es auch sonst keinen Hinweis in den Noten gibt.

Die grundsätzliche methodische Frage, an wen sich eine Ausgabe richtet, fand ebenfalls in den vergangenen Jahren eine Öffnung. Waren bisher vor allem Ausgaben für Wissenschaft und Praxis, die mal stärker in die eine oder in die andere Richtung ausgerichtet waren, dominierend, so gibt es inzwischen auch Ansätze, bei denen die Bewahrung der Quellen und die Kooperation mit Bibliotheken in den Fokus rücken, wie beispielsweise bei dem Projekt *Entwicklung eines MEI- und TEI-basierten Modells kontextueller Tiefenerschließung von Musikalienbeständen am Beispiel des Detmolder Hoftheaters im 19. Jahrhundert (1825–1875)*.<sup>22</sup> Es handelt sich dabei nun nicht mehr um ein rein editorisches Anliegen, sondern um eines, bei dem u. a. ursprünglich für editorische und quellenbezogene Zwecke entwickelte Methoden – RISM-Datensätze, die Editionssoftware Edrom und die Codierungsformate der *Text* und *Music Encoding Initiative* (TEI und MEI) – für editorische sowie musikkultur- und bibliothekswissenschaftliche<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Dazu sei generell auf die Website des Projekts – <http://sarti-edition.de>, 4.2.2017 – sowie die zusammenfassende Beschreibung des Projekts – <http://sarti-edition.de/beschreibung.html>, 4.2.2017 – verwiesen: »Ediert wurden die Opera buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* (Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte), die ihre Uraufführung 1782 am Teatro alla Scala in Mailand erlebte, und seine Opera seria *Giulio Sabino*, die, uraufgeführt 1781 in Venedig, bald in ganz Europa gespielt wurde. Bei den Wiederaufnahmen wurden die Opern jeweils mehr oder weniger stark umgearbeitet, um sie den örtlichen Gegebenheiten anzupassen. Dieses generelle Charakteristikum der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts wird in dieser Edition erstmals adäquat berücksichtigt, indem verschiedene ausgewählte Fassungen jeder Oper in die Ausgabe einbezogen werden. Mit der Sarti-Edition wird es erstmals möglich sein, zwei der erfolgreichsten italienischen Opern des späten 18. Jahrhunderts in der Breite ihrer Überlieferung und damit in einer der historischen Werkauffassung entsprechenden Form darzustellen.« Weitere Einblicke vermittelt der damit zusammenhängenden Text von Martin Albrecht-Hohmaier im Rahmen dieser Publikation.

<sup>20</sup> Vgl. <http://www.cmme.org>, 6.2.2017.

<sup>21</sup> Vgl. <http://www.dimused.uni-tuebingen.de> bzw. <http://www.dimused.uni-tuebingen.de/tuebingen.php>, beide 6.2.2017.

<sup>22</sup> Vgl. <http://www.hoftheater-detmold.de>, 6.2.2017.

<sup>23</sup> Vgl. zu dem dahinterliegenden Datenmodell [http://hoftheater-detmold.de/?page\\_id=1095](http://hoftheater-detmold.de/?page_id=1095), 6.2.2017.

Fragestellungen zusammengeführt werden. Das Spektrum könnte sicher noch erweitert werden – die generelle Tendenz sollte sichtbar geworden sein.

### 3. Darstellungsform

Dabei handelt es um das Feld der auf den ersten Blick größten oder zumindest offensichtlichsten Veränderungen im Bereich der Musikedition. Herkömmliche, in Buchform erscheinende Ausgaben wie beispielsweise die *Johann Strauss Gesamtausgabe* stehen inzwischen neben solchen, die digitale Aspekte integriert haben. Die gleichsam erste Stufe der Einbindung digitaler Elemente sind Projekte, die per se in Buchform erscheinen, aber Erweiterungen digital zur Verfügung stellen. Zu denken ist dabei weniger an Webauftritte von Editionsprojekten, die den Stand der Edition oder Listen zum Inhalt bereits erstellter Bände und eventuell andere Inhalte anbieten wie beispielsweise das *Corpus Mensurabilis Musicae*,<sup>24</sup> sondern vielmehr an solche, die tatsächliche, die Edition ergänzende Informationen digital präsentieren. Neben der *Gluck-Gesamtausgabe* und dem dort parallel entstehenden digitalen Werkverzeichnis<sup>25</sup> und der *Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe* mit dem Schumannportal und der Briefdatenbank<sup>26</sup> sei exemplarisch vor allem die *Carl Maria von Weber-Gesamtausgabe*<sup>27</sup> erwähnt, deren MitarbeiterInnen immer wieder Ideengeber und Entwickler neuer Projekte sind, die an die eigentliche Ausgabe andocken, aber mehr oder weniger autonom sind, wie z. B. *Freischütz digital*<sup>28</sup> gezeigt hat. Die für die Briefe, Tagebücher, Schriften, Dokumente und das Werkverzeichnis angelegte Website der digital editierten Anteile der Gesamtausgabe stellt hingegen ein genuin zum Projekt gehöriges Portal dar, das die verschiedenen Eigenschaften digitaler Editionen und Datenbanken mit dem Gedanken einer in der Breite nutzbaren, interdisziplinär verknüpften Informationsplattform verbindet.

Einen anderen Vorstoß in Richtung Digitalität machten Projekte wie die *Neue Mozart Ausgabe* mit *NMA online* im Jahr 2006 – allerdings mit der von Johannes Kepper zu Recht formulierten Einschränkung: »Abgesehen von einem deutlich komfortableren und effizienteren Zugang zur Edition bietet die NMA online keine neuen Konzepte für eine digitale Edition, sondern entspricht recht genau den von Grier oder auch Wolf vor gut zehn Jahren entworfenen Modellen computerbasierter Ausgaben.«<sup>29</sup> Es handelt sich dabei explizit nicht um neue Editionsprojekte, sondern um Projekte, die für abgeschlossene Editionen neue Darbietungsformen erschließen und dafür Digitalisierung nutzen – also vielmehr um »elektronische [...] digitalisierte Editionen«<sup>30</sup>.

In eine ähnliche Kategorie fallen im weitesten Sinne einer Edition auch Portale wie beispielsweise das des Münchener Digitalisierungszentrums der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB)<sup>31</sup> und das im Januar 2017 115.000 Kompositionen, 43.000 Aufnahmen und 380.000 Notendateien<sup>32</sup> umfassende *International Music Score Library Project – IMSLP* oder Petrucci-Bibliothek genannt – sowie Internetarchive zu speziellen Themenkreisen. Zu Letzteren sei exemplarisch auf die Einrichtung des Wiener Arnold Schönberg Centers ([www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at)) mit einer Vielzahl unterschiedlicher digitalisierter Materialien von und zu Arnold Schönberg sowie auf *e-codices – Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz* verwiesen,

---

<sup>24</sup> Vgl. <http://www.corpusmusicae.com/cmm.htm>, 14.9.2016.

<sup>25</sup> Vgl. <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/gwv.html>, 7.2.2017.

<sup>26</sup> Vgl. <http://sbd.schumann-portal.de>, 14.9.2016.

<sup>27</sup> Vgl. <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Index>, 7.2.2017.

<sup>28</sup> Siehe Anm. 13.

<sup>29</sup> Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien*, S. 179.

<sup>30</sup> <http://beethovens-werkstatt.de/glossary/digitale-edition/>, 14.9.2016.

<sup>31</sup> Vgl. [http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlungen&kategorie\\_sammlung=8&l=de](http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlungen&kategorie_sammlung=8&l=de), 11.9.2016.

<sup>32</sup> Vgl. die Rubrik »News« auf <http://imslp.org>, 27.1.2017.

die »alle mittelalterlichen und eine Auswahl neuzeitlicher Handschriften der Schweiz durch eine virtuelle Bibliothek frei zugänglich [...] machen«<sup>33</sup> soll.

Musikeditionen mit einer von vornherein hybriden Anlage – entweder durch digitale Datenträger oder Websites (*Reger Werkausgabe*,<sup>34</sup> *OPERA*, *Anton Webern Gesamtausgabe*<sup>35</sup>) – integrieren hingegen erste Formen von Digitalität, die allerdings z. T. doch noch stark am ursprünglichen Buchformat orientiert sind und – wie oben schon ausgeführt – im weitesten Sinne mit der digitalen Anreicherung von digitalisierten und in Bildformate überführten Musikalien arbeiten. Gerade für Musik ab dem 18. Jahrhundert hat sich der Einsatz von Edirrom in den letzten Jahren immer mehr durchgesetzt, was gerade im Hinblick auf die Verwendung einheitlicher Formate von großer Bedeutung ist. Rein digitale Editionsprojekte, die auf in Code übertragenen Quellen basieren und auch ausschließlich damit arbeiten, also genuin digitale Editionen sind, stellen noch eine allerdings wachsende Minderheit dar – erwähnt seien exemplarisch *Freischütz digital*, *Bargheers Fiedellieder*, *Beethovens Werkstatt*, *Sarti-Edition*, *CMME* –, und zwar unabhängig davon, ob auf einen gedruckten Anteil verzichtet wird.

\* \* \*

Wo lassen sich angesichts dieser vielschichtigen Heterogenität nun also konzeptionelle und strukturelle Veränderungen von Musikeditionen im »digitalen« Zeitalter verorten? Wie wir gesehen haben, wird im Bereich der wissenschaftlichen Fragestellungen vor allem die inhaltliche und methodische Ausrichtung umgestaltet: rein hermeneutische Ansätze, die sich Textkritik und Textgenese zunutze machen, weichen solchen, in denen diese neben kulturwissenschaftlichen und rein editorischen Fragestellungen stehen können. Mit diesen wandeln sich nicht nur die methodischen Überlegungen, sondern auch die Darstellungsweisen – vom Buch zum Digitalisat und zur Datenbank, zum Hybrid, zum Code und zur Website –, für die neue Möglichkeiten entwickelt wurden und werden, die wiederum aus der Interaktion zwischen Informatik und Musikwissenschaft unter der Beteiligung auch anderer Forscherkreise entstehen.

Dass hinter all dem auch noch etwas Anderes steht, dessen konzeptionelle und strukturelle Veränderungen jedoch eine sehr große Rolle bei der Verortung des Phänomens spielen, kann angesichts des abgesteckten Rahmens dieses Textes nur angerissen werden. Es handelt sich um das weite Feld der Arbeitsplatzgestaltung, der Recherche und des wissenschaftlichen Arbeitens sowie der Zusammenarbeit, Kommunikation und Interaktion, wo Digitalität in Abstufungen bereits alltäglich geworden ist – und wo gleichzeitig aber auch weitere Neuerungen erforderlich sind. An dieser Schnittstelle sind interdisziplinäre Ansätze gefragt, bei denen außerhalb der eher qualitativ arbeitenden geisteswissenschaftlichen Disziplinen eine Zusammenarbeit mit soziologischen, psychologischen und wirtschaftswissenschaftlichen Forscher\_innen anzustreben wäre, deren Studien zu den genannten Bereichen gegebenenfalls neue Sichtweisen auch auf das Entstehen neuer Denkstrukturen im Bereich der Musikedition ermöglichen könnten.

Solange – d. h. bis aus anderen Disziplinen und weitergehenden Untersuchungen neue Erkenntnisse zur Verfügung stehen – bleiben tatsächlich Facetten der Frage nach dem »was war zuerst« ein Stück weit offen: Waren es Veränderungen im editorischen Denken, die zu digitalen Entwicklungen führten, oder war es Digitalität, die editorisches Denken in neue Bahnen lenkte? Die vorhergehenden Überlegen sollten gezeigt haben, dass es in der Editorik in der Tat Veränderungen im editorischen Denken gab,

---

<sup>33</sup> Vgl. <http://www.e-codices.unifr.ch/de>, 14.9.2016.

<sup>34</sup> Vgl. <http://www.max-reger-institut.de/de/reger-werkausgabe>, 27.1.2017.

<sup>35</sup> Vgl. <https://mws.unibas.ch/forschung/anton-webern-gesamtausgabe/>, 27.1.2017.

bevor digitale Konzepte vorstellbar waren. Johannes Kepper arbeitete bereits 2009 in seiner Dissertation heraus, dass »sich [...] Werkbegriff, Autorbegriff, das Konzept der Vollständigkeit, die Frage nach Autorintention, Autorisation und Authentizität und letztlich auch das herkömmliche Verständnis von Ausgaben allesamt als überkommen erweisen«<sup>36</sup>. Ergänzend müsste hinzugefügt werden, dass es dennoch weiterhin ein Nebeneinander alter und neuer Ansätze gibt, wobei sicherlich auch die Rolle des bisher nicht erwähnten Musikalienmarkts sowie einer Musizierpraxis, die sich weiterhin »herkömmlicher« Notenausgaben bedient und einen dementsprechend großen Bedarf signalisiert, etwa in Richtung einer Bestandserhebung von »Digitalität« im Musikverlagswesen weiter zu untersuchen wäre.

Hebt man diese Beobachtungen wieder zurück auf eine höhere, betrachtende und analysierende Ebene, so ist insgesamt auffallend, dass in den Projekten und in der dazugehörigen Literatur bisher vor allem Editions-konzepte, -methoden und -erscheinungsformen, aber »nur selten übergreifende theoretische Fragestellungen [thematisiert]«<sup>37</sup> werden. Die Veränderungen in den grundsätzlichen methodischen Ansätzen der letzten Jahre spiegeln sich denn auch weiterhin am ehesten in der Anlage und Konzeption von (bewilligten) Editionsprojekten wider. An ihnen lässt sich durchaus ein neues Interesse an kulturwissenschaftlichen Fragestellungen auch bei einzelnen Editionen ablesen, während sich parallel die Öffnung der Geisteswissenschaften in Richtung »Digitalität« in Kooperationen, neuen Netzwerken und einer Art Kreislauf aus Digitalität und Geisteswissenschaft niederschlägt. So sehr inzwischen ausgehend von der Literaturwissenschaft in der musikalischen Biographik, Editorik sowie grundsätzlich über Begrifflichkeiten wie »Autor« und »Werk« nachgedacht wird und so sehr ein generelles Umdenken innerhalb der Disziplin Musikwissenschaft in den 2000er und 2010er Jahren feststellbar ist, umso erstaunlicher ist es, dass die Rolle der Editor\_innen für die Musikedition bisher nicht hinterfragt wurde, sondern nahezu vollständig ausgeblendet zu werden scheint.<sup>38</sup> Es ist an der Zeit, die inzwischen lang zurückreichende Autorschaftsdebatte in diese Richtung zu erweitern. Ob dies alles tatsächlich das »Aus« für den alten, janusköpfigen »Edierten Notentext«<sup>39</sup> bedeutet oder bedeuten muss, wird sich zeigen – denn wie deutlich wurde, sind diese Prozesse noch lange nicht abgeschlossen und zudem doch recht langwierig.

---

<sup>36</sup> Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien*, S. 179.

<sup>37</sup> Nikolaus Urbanek, »Was ist eine musikphilologische Frage?«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart und Weimar 2013, S. 147–183, hier S. 149; vgl. auch ebd. S. 173ff.

<sup>38</sup> An dieser Stelle sei auf die 2. Internationale Mainzer Summer School für Musikwissenschaft verwiesen (vgl. etwa <http://www.adwmainz.de/nachrichten/artikel/i-mainzer-summer-school-zur-musikwissenschaft-geht-erfolgreich-zu-ende.html>, 4.2.2017), bei der die Diskussion eines »editorship«-Modells eine wichtige Rolle spielte.

<sup>39</sup> Veit, »Musikedition 2.0«, S. 83.