

B KULTURWISSENSCHAFTEN
BH MUSIK, MUSIKWISSENSCHAFT

Musikdruck

Edition

- 13-3** *Musikedition im Zeichen neuer Medien* : historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben / von Johannes Kepper. - Norderstedt : Books on Demand, 2011. - X, 403 S. : Ill., graph. Darst., Notenbeisp. ; 23 cm. - (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik ; 5). - Zugl.: Paderborn, Univ., Diss., 2009. - ISBN 978-3-8448-0076-0 : EUR 49.00
[#2780]

Es handelt sich bei dem vorliegenden Werk¹ um eine im Mai 2009 eingereichte Dissertation, was im Hinblick auf einige technische bedingte Fragestellungen in diesem sich schnell entwickelnden Bereich nicht unwichtig ist. Nach der Einleitung müht sich der Autor um definitorische Bestimmungen von wissenschaftlichen, kritischen, historisch-kritischen, praktischen, Urtext-, Instruktions- etc. Ausgaben. Daß der „Edierte Text“ dabei immer wie der Zweite Weltkrieg groß geschrieben wird, empfinde ich als manieristisch, wenn damit nicht der Krieg zwischen Wissenschaft und Praxis angezeigt werden soll, der hier m.E. manchmal übertrieben formuliert wird.²

Das folgende Kapitel geht anderthalb Jahrhunderte zurück und gibt Hinweise auf Bachausgaben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und kommentiert sodann die (alte) Bach-Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft hinsichtlich der Entwicklung editorischer Prinzipien. Das wird fortgesetzt für die Händel- (Chrysander), Beethoven- (Verlagsprodukt Breitkopf & Härtel) und Schütz-Ausgabe (Spitta) im 19. Jahrhundert , sowie im 20. Jahrhundert vor dem Zweiten Weltkrieg – nach einem kurzen Exzerpt aus Max Friedlaenders Überlegungen zur Musikedition – die (unvollendete) Liszt-Ausgabe, die Ugrino-Ausgabe der Werke Buxtehudes (mit dem Faksimile einer Handschrift in Tabulatur; das nach den vorangehenden Definitionen Keppers hier

¹ Inhaltsverzeichnis: <http://d-nb.info/1016585969/04>

² „Eine Ausgabe wird gemeinhin dann als praktisch angesehen, wenn ihr Notentext für die praktischen Bedürfnisse ausführender Musiker eingerichtet wurde [...], sie also *spielbar* ist. Damit aber stehen sich Wissenschaftlichkeit und Praktikabilität einer Ausgabe zunächst unvereinbar gegenüber“ (S. 14). Am Beispiel der von Griepenkerl-Roitzsch edierten Orgelwerke für ihre Zeit bis hin zu den gegenwärtig entstehenden Ausgaben bei Breitkopf & Härtel vgl.

<http://ifb.bsz-bw.de/bsz340000708rez-2.pdf?id=5287> wie Leopold vgl.

<http://ifb.bsz-bw.de/bsz353973556rez-1.pdf?id=4555> läßt sich solche angebliche Unvereinbarkeit wohl bestreiten.

entstehende Problem, was hier als „wissenschaftliche Ausgabe“ gelten könnte – ohne Faksimile – wird nicht näher diskutiert³), die editorisch anscheinend wohlüberlegte wiederum unvollendete Weber-Ausgabe unter der Ägide von H. J. Moser, und die zwar kleine, aber philologisch interessante Machaut-Ausgabe als das Extrem einer „wissenschaftlichen“ Leseausgabe, wogegen Malipieros „unwissenschaftliche“ Monteverdi-Ausgabe gestellt wird.

Die Hochzeit der Musiker-Gesamtausgaben beginnt aber in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit neuen Bach-, Mozart-, Weber-, Beethoven-, Schubert-Ausgaben, der Haydn-Ausgabe, der neue Standards setzenden Schumann-Ausgabe,⁴ der Schönberg- und Brahms-Ausgabe. Das ist als Übersicht über diese Unternehmungen und ihre philologischen Leitlinien sehr interessant und nützlich.

Allerdings hätte ich nach dem Titel der Arbeit diese Darstellungen kaum erwartet. Es geht hier also nicht nur um die Entwicklung der editorischen Gestaltung der Gesamtausgaben unter dem Aspekt neuer Medien, sondern überhaupt um deren geschichtliches Werden und die Entwicklung editorischer Prinzipien. Durch die etwas unklare Titelgestaltung wird die Arbeit möglicherweise die hieran interessierten Leser nicht unbedingt erreichen. Unter medialem Aspekt sind in der historischen Übersicht ja höchstens Druckverfahren bis zur Benutzung der Photographie, die damit ermöglichte Einbindung von Faksimiles oder die Ermöglichung des Quellenvergleichs ohne Bibliotheksreisen etc. relevant. In dieser Hinsicht bietet die Arbeit also mehr, als man zunächst erwartet.

Das folgende Kapitel widmet sich dann den *Erste[n] Schritte[n] in Richtung einer digitalen Musikphilologie*. Es ist wohl mehr für den Spezialisten interessant, der Hinweis auf einzelne Projekte erhält, etwa ein Programm zur Identifikation von Kopisten des 18. Jahrhunderts oder ein Programm zur Kollationierung von in Typendruck hergestellten Notendruckten aus der Renaissancezeit. Bekannter geworden ist **Bach digital**,⁵ wobei die vier Jahre seit Abgabe der vorliegenden Arbeit und dieser Besprechung das Projekt erheblich verändert haben. Das wird auch von den anderen Beispielen gelten, so schon bei dem nächst genannten Projekt **Computerised mensural music editing (CMME)**.⁶ Die digitale Präsentation der **Neuen Mozart-**

³ In der Edition der Orgelwerke Buxtehudes gibt es hier ja derzeit intensive Diskussionen und verschiedene Lösungen der Umsetzung in eine praktikable – d.h. nach heutigen Gewohnheiten lesbare – Notenschrift.

⁴ Die freilich auch bibliothekarische Zumutungen barg, etwa die Aufnahme der durch die Subskription nicht gedeckten **Theorie des Contrapunktes und der Fuge** von Cherubini.

⁵ <http://bachdigital.uni-leipzig.de/content/index.xml> [2013-07-26].

⁶ <http://www.cmme.org/> [2013-07-26]. - Der Autor kritisiert, daß in diesem Projekt keine Faksimiles eingebunden sind und bietet als möglichen Grund die Abbildungsrechte, die eine kostenlose Verbreitung verhindern würden. M.E. ist das bei Drucken aus der Renaissancezeit unproblematisch – wenn man denn die Notendrucke zum Digitalisieren zur Verfügung hat. Daß Bibliotheken hier Verwertungsrechte beanspruchen, widerspricht den *open-access*-Forderungen, die auch in

Ausgabe wird als Beispiel der Nachnutzung traditioneller Edition vorgestellt, wobei die „Vision“ der geplanten Weiterführung zur einer „Digitalen Mozart-Edition“ anscheinend noch nicht viel weiter gediehen ist, jedenfalls nicht für die Öffentlichkeit. Die Einzelprojekte sollen hier nicht weiter genannt werden. Sie dienen hier auch dazu, alternative Möglichkeiten vorzustellen.

Im nächsten Kapitel werden *Perspektiven digitaler Musikphilologie* aufgezeigt. Dazu wird erst wieder etwas problematisiert, zunächst der Werkbegriff, sodann der Autorbegriff etc. pp. Das ist m.E. nicht so aufregend, wenn als Beispiel für die „Brüchigkeit“ des letzteren der Hinweis gebracht wird, daß Reger aufgrund von Straubes Einwänden seine Werke bearbeitet hat. Damit ist die „Autorintention“ doch nach wie vor klar, wenn auch niemand verboten werden kann, erhaltene Alternativ-Fassungen doch aufzuführen oder zu drucken – wie in der neuen Reger-Werkausgabe.⁷ Und auch der Werkbegriff verliert damit nicht seinen Sinn. Daß nichts so heiß gegessen wie gekocht wird, erfährt man gleich danach: „Gleichzeitig dürfte niemand den praktischen Nutzen des herkömmlichen Autorbegriffs ernsthaft anzweifeln; ebenso wenig ließe sich sinnvoll auf den herkömmlichen Werkbegriff verzichten.“ Als Autor möchte man sich das auch verbieten! Die – berechnete – Absicht dahinter ist natürlich, flexiblere Editionsmöglichkeiten durch digitale Techniken zu befürworten. Dafür muß man aber nicht formulieren: indem „die konzeptionellen Grundvoraussetzungen des herkömmlichen Editions begriffs allerdings als intentional [??] identifiziert werden, ist auch dieser selbst in Frage zu stellen. Er erweist sich als ebenso dem 19. Jahrhundert verhaftet, wie es die Konzepte von Autor und Werk sind“ (S. 177). Ähnliche Einwände ließen sich zum Abschnitt *Dekonstruktion als Modell digitaler Editionen?* sagen. M.E. wird hier etwas zu viel unausgeglichene Theorie in die Arbeit gepackt. Die *Rahmenbedingungen* digitaler Editionen gehen dann knapp auf institutionelle Voraussetzungen (hier habe ich leichten Utopie-Verdacht), auf die Notwendigkeit entsprechender Editionsrichtlinien, den Unterschied von Editionen zu bloßen „kritischen Archiven“, die veränderten Bedingungen editorischer Arbeit durch die idealerweise allgemeine digitale Verfügbarkeit der Quellen und die Überprüfbarkeit von Editionen sowie die prinzipielle Unabgeschlossenheit bzw. Veränderbarkeit digitaler Editionen ein. Bei den Überlegungen zur Präsentation und Publikation digitaler Ausgaben werden die Musikverlage ausgesperrt. Sie sind für die Abfallprodukte zuständig. Wenn man die Rolle der Verlage „grundsätzlich [!] in Frage“ stellt (S. 189), kann man sie kaum für die „Produktion der (durchaus zur Edition gehörenden) gedruckten Ausgaben für die musikalische Praxis“ gewinnen. Das können die Verlage dann sicher besser und billiger ohne Bezug zu diesen Ausgaben (deren Erkenntnisgewinn ja ohnehin allgemein zur Verfügung stände). Die Rolle des Benutzers als „potentieller Kontrollinstanz digitaler Ausgaben“ ist sicher bei mehr Offenheit hinsichtlich der den Editionen zugrundeliegenden Quellen gegeben; allerdings betrifft das letztlich doch wohl nur die Benutzer, die ohnehin zur wissenschaftlichen Gemeinschaft

diesem Buch – allerdings nicht in diese Richtung, sondern nur gegen die Verlage gerichtet – erhoben werden, vgl. etwa S. 221.

⁷ Dazu <http://ifb.bsz-bw.de/bsz326484736rez-2.pdf?id=3387>

zählen und die nötige Kontrollkompetenz besitzen. Die Problematik institutionalisierter Formen solcher Kontrolle durch beliebige Dritte taucht S. 192 auf, wenn ein Rezensionssystem à la Amazon besprochen wird.

Unter den *Zentrale[n] Aspekten digitaler Musikeditionen* werden dann acht Punkte besprochen. Unter *Offenheit* wird als Ziel einer Ausgabe definiert „nicht mehr einen eindeutigen Text vorzulegen, sondern alle Unklarheiten, Mehrdeutigkeiten und Brüche aufzuzeigen und die Konsequenzen unterschiedlicher Interpretation der Quellen zu dokumentieren“ (S. 194). Unter *Abgeschlossenheit* wird das Problem der an sich positiv gesehenen „Offenheit“ angesprochen: Sie stellt „für den Benutzer einer solchen Ausgabe möglicherweise ein Problem dar, da ein verlässlicher Umgang mit einem ständigen Änderungen unterworfenen Text nur sehr bedingt möglich ist“. Also sind Versionen etc. kenntlich zu machen oder andere adäquate Lösungen zu finden. *Transparenz* wird gefordert weil „letztlich jede Editionsform ... subjektiv ist“ (S. 196). Auch wenn das in dieser Allgemeinheit nicht stimmt (oder gerade *nur* in dieser Allgemeinheit stimmt: Alles, was der Mensch anpackt ist subjektiv), so kann man die Forderung nach Faksimile-Publikationen von Quellen und weiteres Durchsichtigmachen der editorischen Grundlagen natürlich nur begrüßen. Die *Haltbarkeit* betrifft zum einen Trägermedien, andererseits Formate, Programme etc. die in der kurzen Zeit der digitalen Welt schon manches Projekt in den Orkus befördert haben. Zum anderen wird in Richtung *Nachhaltigkeit* durch Bündelung einer kritischen Masse von Unternehmungen und deren Vernetzung plädiert, die dann zumindest leichter dauerhafte institutionelle Verankerungen erreichen können. Das führt zum nächsten Punkt *Kollaboration*, die es schon seit den Anfängen der Musikphilologie gab, die aber durch die Möglichkeiten internetbasierter Zusammenarbeit andere Dimensionen erreichen kann. *Dynamischer Notensatz* geht auf die Möglichkeit ein, von solch digitalen Editionen „angepaßte“ Texte zu generieren, die dann „das gesamte Spektrum zwischen Wissenschaft und Praxis abdecken“ (S. 209). Der Autor glaubt allerdings auch nicht an den völligen Ersatz der gedruckten Notenbände durch digitale Editionen (S. 210), schon der „Haptik“ des Papiers wegen – ob iPad-Nachfolger auf dem Notenpult diese nicht doch ersetzen können, würde ich allerdings nicht ganz so sicher behaupten, auch als bekennender Papier-Nutzer in diesem Bereich! *Benutzerführung* ist der siebte Punkt des Abschnittes, der u.a. ausführlicher das Problem kategorisierter Anmerkungen behandelt, also sozusagen den *Kritischen Bericht* der digitalen Ausgabe. Der letzte Punkt des Abschnitts handelt von der Zusammenarbeit mit Musikverlagen, die hier für das wissenschaftliche Publikum digitaler Ausgaben völlig totgesagt werden (S. 222).

Das Kapitel *Musikcodierung als Voraussetzung für den Einsatz digitaler Medien* zeigt die hohe technische Kompetenz des Autors – im *Anhang 3: Systematisierung verschiedener Codierungskonzepte* erfährt man, daß er schon seine Diplomarbeit diesem Problem gewidmet hat, die in diesem Anhang zugrunde gelegt ist. Die Notwendigkeit solcher Codierung wird be-

gründet, ihre Grenzen werden besprochen,⁸ sodann die Eignung von XML zur Speicherung notierter Musik und Einzelbeispiele, die Probleme der Codierung aufzeigen. Referenzformate sind MusicXML und MEI (Music encoding initiative⁹), für das Kepper letztlich (jedenfalls derzeit) plädiert (vgl. auch S. 270ff.). Diese technische Diskussion ist nur von Spezialisten nachverfolgbar. Eigentlich sollten solche Papiere zeitnahe zur Abfassung und digital für die Spezialistengemeinde veröffentlicht werden („Offenheit“!).

Es ließe sich zu vielen Einzelheiten etwas sagen, etwa zu dem Taktwechsel bei Reger S. 266, der auch ohne Codierung durch das Nebeneinander von Faksimile, Originalausgabe und Edition in der neuen Reger-Werkausgabe problemlos dokumentiert ist – und interpretatorisch keine Auswirkungen hat, weil wohl jeder Interpret den Beginn des Fugenthemas ohne Taktstrich wahrnimmt und mit dem – nicht korrekten – Taktstrich der Erstschrift (op. 52,3, T. 140) auch nicht anders spielen würde. Gleichzeitig ist damit eine hybride Verlagsedition angesprochen, die gleichzeitig die Bedürfnisse der Praxis befriedigt und die der Wissenschaft ...

Ein knapper *Ausblick* konstatiert S. 284, „noch ist es ein weiter Weg bis musikwissenschaftliche Gesamtausgaben selbstverständlich auch in digitaler Form erscheinen und genutzt werden können“. Der vorliegende Band gehört auf den Denkweg, der dahin führen kann. Er spricht reichhaltigst Problemfelder an – manche auch etwas utopisch, manche (wie die Verlagsfrage) zu ungeschützt und vielleicht auch etwas realitätsfern. Zur Diskussion bietet er genügend Anregungen. Im „historischen“ Teil ist er auch für ein weiteres musikwissenschaftlich interessiertes Publikum von Belang.

Eine Reihe von Anhängen beschließt den Band, darunter eine tabellarische Übersicht über die alte Bach-Ausgabe mit Hinweisen auf den editorischen Stand der Bände, dgl. über die alte Händel-Ausgabe, die schon genannte *Systematisierung verschiedener Codierungskonzepte* nach der Diplomarbeit des Verfassers; *Potentielle Datenformate der Musikphilologie* und schließlich – ist das hier wirklich nötig? – eine *Einführung in die Musiknotation*. Register fehlen leider.

Etwas verblüfft haben mich die Neologismen im Reihentitel. Die Wikipedia belehrt: Das Institut „ist ein Think Tank deutscher Wissenschaftler, der sich mit der Anwendung digitaler Methoden auf Objekte, Dokumente und Texte aus dem Kulturerbe und in den Geisteswissenschaften beschäftigt.“ Nun, Think Tanks müssen wohl so sprechen; in der Rezensorik ist man die Editorik noch nicht gewohnt, aber auch der Online-Duden fragt zurück: Oder meinten Sie Editorin?

Albert Raffelt

QUELLE

⁸ Am Beispiel einer quer über die Systeme hinauf- und hinablaufenden Phrasierungsbogens bei Kaikhosru Sorabji. Ob der wirklich unbedingt eine Grenze anzeigt, mag befragbar sein. Daß ein Faksimile den Sachverhalt einfacher einsichtig macht, ist aber klar.

⁹ Das Abkürzungsverzeichnis S. 319 sollte m.E. nicht nur die bibliographischen Kürzel, sondern auch die Kürzel von Programmen, Formaten etc. auflösen.

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://ifb.bsz-bw.de/>

<http://ifb.bsz-bw.de/bsz36848601Xrez-1.pdf>