

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 Diedrich 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/n11/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 Starerlebnis“.<sup>31</sup> „As-sung-by-Ausgaben“, in denen beispielsweise die von einer Sängerin / einem Sänger angebrachten Verzerrungen 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 Bösch, 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 eingestufteten 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“.