

Implizites und explizites Vermitteln?

Hybride Musikedition zwischen Editions-konzept, interner Kommunikation und aufführungsbezogenem editorischen Handeln

Die Frage nach dem Komplex des Vermittelns im Kontext von hybriden Musikeditionen wirft eine Vielzahl von Folgefragen auf, kann doch gerade bei Musikeditionen traditionell ein Miteinander von wissenschaftlich-kritischen und praktischen Ansätzen konstatiert werden. Seitdem Bernhard R. Appel 2003 feststellte, „das Interesse [...] an einer Komposition ist vornehmlich produktorientiert“,¹ hat sich natürlich und nicht zuletzt dank digitaler Entwicklungen einiges getan. Dennoch besteht nach wie vor häufig das rezeptionsbezogene Anliegen, den edierten Text nicht nur in gedruckter und digitaler Form les- und spielbar, sondern inzwischen z. T. sogar abspielbar zu machen – eine Entwicklung, die eine Beschäftigung mit audio-visuellen Medien als Editionsobjekten spiegelt. Dieses hängt mit dem altbekannten Bestreben zusammen, Musik in ihrer fluiden klanglichen Natur einfangen und wieder hörbar machen zu können. Als Medium ist Musik im Moment der Verschriftlichung – also gerade auch in herkömmlichen, auf dem Visuellen basierenden Editionen – stets in dem Paradoxon gefangen, einerseits fixierbar und reproduzierbar zu werden, aber andererseits den Grenzen der Codierungsweise zu unterliegen, die einem doppelten Medienwechsel geschuldet sind; nämlich dem ersten, dem Transfer des (imaginierten) Klanges in die Notenschrift, und dem zweiten, dem Rücktransfer von der Schrift in Klang.

Die Folgen betreffen Komponistinnen und Komponisten, Editorinnen und Editoren sowie Interpretinnen und Interpreten gleichermaßen, wie schon James Grier in seinem Klassiker *The Critical Editing of Music* formulierte: “Nevertheless, they highlight the inherent similarity between the two activities: the interpretation and communication of a piece of music via the fixing of a particular state, in sound or in written form.”² Für Grier sind die Aktivitäten von Aufführenden und Editorinnen bzw. Editoren – aber nicht der Autorinnen und Autoren – folglich in gewisser Hinsicht vergleichbar. Außer Acht bleibt dabei allerdings das Dilemma, dass eine Aufführung tatsächlich maßgeblich von der Arbeit und den Entscheidungen der

¹ Bernhard R. Appel: Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben. In: *Die Musikforschung* 56, 2003, S. 347–365, hier S. 347.

² James Grier: *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge, New York/NY 1996, S. 7.

Editorinnen und Editoren sowie der Expertinnen und Experten abhängt und oft sogar nur dadurch ermöglicht wird; denn das Zutun der Interpretinnen und Interpreten beginnt meist erst in einem nachgelagerten Schritt. Auf abstrakter Ebene betrachtet, heißt das:

Musikalische Editionen – also die Transformationen von notierter Musik in eine meist für die Publikation gedachte Form – werden im Grunde von zwei Fragestellungen bestimmt: Welchen philologischen Prinzipien folgt der Herausgeber und wer soll der Adressat der Ausgabe sein? [...] Die Notation und das (erklingende) Werk sind nicht identisch, erstere überliefert nicht alle für die Aufführung notwendigen Informationen, ihre Umsetzung ist also auf die möglicherweise nicht vollständig tradierte interpretierende, spielpraktische Kompetenz der Aufführenden, das Wissen um die ‚Spielregeln‘ angewiesen. Diese Diskrepanz kann nur auf zwei Weisen und mitunter nur annähernd überbrückt werden: Entweder man ändert, d.h. modernisiert den Text – so weit als möglich einer stets nur angenommenen ‚Intention‘ des Autors folgend – oder man schult den Interpreten (was inzwischen seit Jahrzehnten im Bereich der historischen Aufführungspraxis geschieht).³

Anstatt eine Edition als beginnend “with one written document (the source) and end[ing] with another (the edition)”⁴ zu begreifen, entwickelte sich in den vergangenen Jahren ein verstärktes Interesse daran, auch klangliche Dimensionen direkt einzubinden und die Herangehensweise der Editorinnen und Editoren beispielsweise im Hinblick auf den Faktor Materialität kritisch zu hinterfragen. Das soll anhand eines Beispiels verdeutlicht werden: Michael Struck beschreibt eingängig, wie der Violinist Gidon Kremer aufgrund eines nicht korrekten Herausgeberkommentars zur Faksimileausgabe des *Violinkonzerts* op. 77 von Johannes Brahms (1. Satz, T. 149) eine vom Komponisten letztlich nicht intendierte Fassung einspielte.⁵ Der Herausgeber hatte eine der finalen Änderungen am Notentext der Stichvorlage als „nachträglich von fremder Hand“⁶ gekennzeichnet, woraufhin der Interpret „die im Partiturotograph wiedergegebene ursprüngliche Fassung“⁷ auswählte. Dabei verließ er sich auf den Herausgeberkommentar und konsultierte keine weiteren einschlägigen Quellen – wie den Briefwechsel Brahms’ mit seinem Freund, dem Uraufführungsgeiger Joseph Joachim. Anstatt nun also der tatsächlichen Komponistenintention zu folgen, ging Kremer von der oberflächlichen Annahme aus, die letzte autographische Schicht enthielte die Autorintention. Deshalb wählte er eine letztlich verworfene

³ Martin Albrecht-Hohmaier: 1.1 Werkausgaben. In: Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans. Laaber 2017 (Kompendien Musik. 3), S. 13–21, hier S. 13.

⁴ Grier 1996 (Anm. 2), S. 7.

⁵ Michael Struck: Materialitäts-Fallen. Anmerkungen zur Notentext-Genese der Werke von Johannes Brahms, ihrer philologisch-editorischen Erfassung und ihrem editionsideologischen Umfeld. In: Materialität in der Editionswissenschaft. Hrsg. von Martin Schubert. Berlin, New York 2010 (Beihefte zu editio. 32), S. 209–233, hier S. 213 f.

⁶ Struck 2010 (Anm. 5), S. 213.

⁷ Struck 2010 (Anm. 5), S. 213.

Fassung, womit er „aus philologischer Sicht werk- und textgenetisch regressiv“⁸ handelte. Struck bemerkte dazu lakonisch: „Nun, ein Künstler ist kein Philologe und kann sich im Prinzip alle Freiheiten im Umgang mit dem Notentext nehmen.“⁹ Angesichts des Umstands, der bei einer auch für die musikalische Praxis intendierten wissenschaftlich-kritischen Edition unternommen wird, erscheint dieser Schluss mindestens als resignierend, wenn nicht gar als fatalistisch. Auch wenn Struck dies im Zusammenhang mit einer Faksimileausgabe äußert, negiert er damit ebenso die Möglichkeit eines Transfers wissenschaftlicher Erkenntnisse in die Musizierpraxis. Selbst der Gemeinplatz, wie wichtig generell die sorgfältige Arbeit der Editorinnen und Editoren ist, wäre damit geradezu ad absurdum geführt, wenn das Potenzial jenes thematisierten medialen Rücktransfers des Edierten in die Welt des Klanges nicht gerade auch von Seiten der Interpretinnen und Interpreten umgesetzt würde. Vielmehr sollte daraus geschlussfolgert werden, dass Editorinnen und Editoren bei wissenschaftlich-kritischen Ausgaben, die sich gleichzeitig an die Praxis richten, jegliche Art der Aufführbarkeit des Notentextes von vornherein und permanent im Blick haben müssen.

Gerade eine (Musik-)Edition, die nicht ausschließlich für wissenschaftliche Zwecke erstellt wird, unterliegt daher gesteigerten Anforderungen im Bereich der Vermittlung; denn (Noten-)Text, Vorwort und Kritischer Apparat müssen den Bereich der Wissenschaftskommunikation mit heterogenen Rezipientinnen- und Rezipientenkreisen abdecken – was zudem für jede webbasiert angelegte, frei zugängliche digitale Edition zutrifft. So sind es mindestens drei verschiedene Dimensionen des Vermittelns im Kontext von hybrider (Musik-)Edition, die in diesem Kontext vor allem im Hinblick auf ihr Changieren zwischen impliziten und expliziten Aspekten zu diskutieren sind: 1. Vermittlung und Editions-konzept, 2. projektinterne Vermittlung – editionsbezogenes Kommunizieren, 3. Edieren als vermittelndes Handeln für die Aufführung.

Während explizite Aspekte von vornherein bewusst, ausdrücklich und deutlich benannt sowie ausführlich und differenziert dargestellt und erklärt werden, ist Implizites nicht auf direktem Weg aus sich selbst heraus zu verstehen, sondern muss logisch erschlossen werden. Für ein tieferes Verständnis von Vermittlungsprozessen, an denen die ‚Senderseite‘ der Editorinnen und Editoren sowie der weiteren in die Edition involvierten Personenkreise besonders beteiligt ist, gilt es Letzteres zu dechiffrieren, da es bei den einzelnen Bestandteilen einer Edition und den zu durchlaufenden Editions-schritten gleichsam als ‚mitenthaltend‘ oder ‚mitgemeint‘ zu reflektieren ist.

⁸ Struck 2010 (Anm. 5), S. 214.

⁹ Struck 2010 (Anm. 5), S. 213.

1. Vermittlung und Editions-konzept

Nicht von ungefähr ging mit dem Einzug digitaler Möglichkeiten ein Nachdenken über die damit zusammenhängenden Vermittlungsaufgaben einher, wie Johannes Kepper und Laurent Pugin bereits 2017 konstatierten.¹⁰ Schon vor der Jahrtausend-wende wurde klar: „Musikphilologie hatte [...] ein Vermittlungsproblem“,¹¹ das nicht zuletzt darauf basierte, dass „sich in technischer Hinsicht an der Präsentation wissenschaftlicher Ausgaben im Grunde seit über hundert Jahren nichts verändert [hatte]: Noch immer wurden die gleichen tabellarischen Lesartenverzeichnisse voller oft kryptischer Kürzel genutzt“.¹² Der Ansatz der ersten digitalen Editionen fokussierte daher auch darauf, genau an dieser Stelle anzusetzen und Benutzerinnen und Benutzern „einen besseren Einblick in editorische Entscheidungen zu ermöglichen.“¹³ Der andere Ansatz diente – ebenfalls von vornherein – bei Alter Musik der „Anpassbarkeit des Notenbilds an unterschiedliche Lesegewohnheiten“,¹⁴ was mit Hilfe von Codierungen erfolgte. Edition als Vermittlungsaufgabe zu verstehen, rückte also vermehrt in den Fokus, war vielleicht schon immer im Bewusstsein. Bereits seit dem 19. Jahrhundert wird zwischen verschiedenen musikwissenschaftlichen Editionsformen differenziert, und es ist eine seit Jahrzehnten etablierte Praxis, dass Editorinnen und Editoren wissenschaftlich-kritische Editionen erarbeiten und Verlage diese für die Anforderungen der Musikpraxis – etwa als Leihmaterial, Stimmauszüge und Klavierauszüge – aufbereiten. Interessanterweise hat sich daran auch bei hybriden Musikeditionen – etwa beim Vorhaben *Opera – Spektrum des europäischen Musiktheaters* der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz – nicht unbedingt viel geändert.¹⁵

Vermittlungsfragen können sich sowohl auf die Präsentation der verschiedenen Texte – d.h. des edierten musikalischen Texts plus je nach musikalischer Gattung auch der verschiedenen Arten von edierten wortsprachlichen Texten, etwa einem Textbuch oder Regieanweisungen usw. – beziehen als auch von vornherein in der Zielsetzung der gesamten Edition angelegt sein. Impliziert werden Vermittlungsfragen bereits in zweierlei Hinsicht schon dann, wenn eine wissenschaftlich-kritische Hybrid-edition geplant wird, die erstens von vornherein durch die Kooperation mit einem Verlag auch für die Musizierpraxis gedacht ist und die zweitens mit einem nach dem Hypertextprinzip angelegten Lesartenverzeichnis versehen werden soll. Zu denken ist da etwa an diverse Akademievorhaben wie die *Max-Reger-Auswahl* aus-

¹⁰ Johannes Kepper, Laurent Pugin: Was ist eine Digitale Edition? Versuch einer Positionsbestimmung zum Stand der Musikphilologie im Jahr 2017. In: *Musiktheorie* 32, 2017, S. 347–363, hier S. 347.

¹¹ Kepper/Pugin 2017 (Anm. 10), S. 347.

¹² Kepper/Pugin 2017 (Anm. 10), S. 347.

¹³ Kepper/Pugin 2017 (Anm. 10), S. 348.

¹⁴ Kepper/Pugin 2017 (Anm. 10), S. 348.

¹⁵ Die gedruckten Bände erscheinen im Kasseler Bärenreiter-Verlag; vgl. dazu <https://www.opera.adwmainz.de/publikationen.html> (gesehen 13.5.2023).

gabe, *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen*, die *Bernd-Alois Zimmermann-Gesamtausgabe* sowie die *Erich-Wolfgang-Korngold-Werkausgabe*.¹⁶ Bei allen wurde von vornherein die Entscheidung für einen direkt im Notentext verankerten digitalen Kritischen Bericht getroffen, wie es die Detmolder Entwicklung *Edirom* erlaubt.¹⁷ Wie Kepper/Pugin und Joachim Veit es bereits thematisiert haben, ermöglichen „die Ansichten des Digitalen größtmögliche Transparenz und Nachvollziehbarkeit für Musikinteressierte.“¹⁸ Immer wieder rücken vor allem explizite Nutzerinnen und Nutzer in den Blick, also solche, die offensichtlich sind: Musikinteressierte, Musikerinnen und Musiker, Personen aus dem Kulturbetrieb, Studierende, Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler sowie Forscherinnen und Forscher aus anderen Disziplinen. Zu Recht nahmen Bianca Meise und Dorothee M. Meister 2017 auch die Editorinnen und Editoren selbst in den Blick und fragten: „Welche Folgen ergeben sich für die Arbeitsprozesse und die Produkte der Editionsarbeit?“¹⁹ Darauf wird unten noch einmal zurückzukommen sein. Hier sei nur so viel gesagt: Auch die Editorinnen und Editoren selbst stellen eine Nutzerinnen- und Nutzergruppe dar, die auf der Stufe des Editionskonzepts stillschweigend impliziert wird. Für ein Editionsprojekt wird von vornherein vorausgesetzt, dass Editorinnen und Editoren mit der üblichen Art des Kommentierens vertraut sind, sei es im Lesartenverzeichnis, bei den Quellenbeschreibungen oder bei anderen Elementen der Edition.

Im Idealfall wird beim Erstellen des Editionskonzeptes die Entscheidung für eine bestimmte Art der Hybridedition getroffen, bei der der gedruckte Teil „nur die wichtigsten Erkenntnisse des kritischen Berichts vermitteln soll, während das andere [die digitale Komponente] die Vollständigkeit der editorischen Ausführungen sicherstellt“.²⁰ Wesentlich ist dabei auch, dass sich die Art der geplanten Aufbereitung im digitalen Medium gemäß den digitalen Möglichkeiten flankierend entwickelt. In diesem Zusammenhang sei erneut auf die Diskussionen rund um das Darstellen von Lesarten verwiesen, die visuell angereichert mit einer anderen Ausdrucksweise und Zielsetzung erfolgen sollte als bei einer reinen Printausgabe und „sich [...] vom Beschreiben eines [...] Befunds hin zu dessen Erklärung wandeln“²¹ muss. Auch wenn dies mehrfach gefordert und an verschiedenen Stellen in der musikwissenschaftlichen und editorischen Forschung diskutiert wird,²² erscheint es eben nicht

¹⁶ Vgl. <https://www.adwmainz.de/projekte/musikwissenschaftliche-editionen.html> (gesehen 13.5.2023).

¹⁷ Vgl. <https://www.edirom.de> (gesehen 13.5.2023).

¹⁸ Bianca Meise, Dorothee M. Meister: Digitale Transformationen. Zum Einfluss der Digitalisierung auf die musikwissenschaftliche Editionsarbeit. In: *Medien + Erziehung* 61, 2017, S. 42–51, hier S. 43.

¹⁹ Meise/Meister 2017 (Anm. 18), S. 43.

²⁰ Kepper/Pugin 2017 (Anm. 10), S. 351.

²¹ Kepper/Pugin 2017 (Anm. 10), S. 354.

²² Vgl. z. B. Grier 1996 (Anm. 2), S. 172–179; Kepper/Pugin 2017 (Anm. 10); Johannes Kepper, Solveig Schreiter, Joachim Veit: Freischütz analog oder digital – Editionsformen im Spannungsfeld von Wissenschaft und Praxis. In: *editio* 28, 2014, S. 127–150, und Joachim Veit: Musikwissenschaft

explizit in Editions Konzepten, sondern wird dort implizit vorausgesetzt bzw. wenig kommentiert in den digitalen Teil einer Hybridedition verlagert – und unterliegt damit letztlich dem Bewusstsein des zuständigen Editionsteams. Ein anderer Vermittlungsaspekt, der sich aus dem Thema Digitalität ergibt, wird nicht erst seit dem Formulieren der FAIR-Prinzipien²³ und den Aktivitäten zum Schaffen digitaler Infrastrukturen – etwa Textgrid,²⁴ CLARIAH,²⁵ der Fachinformationsdienste²⁶ und den Konsortien der Nationalen Forschungsdateninfrastruktur²⁷ – diskutiert: Um die Nachnutzung der erstellten Daten innerhalb der Forschungscommunities zu gewährleisten, haben sich in den letzten Jahren diverse Standards etabliert.

2. Projektinterne Vermittlung – editionsbezogenes Kommunizieren

Verantwortlich für die Umsetzung des Editions konzepts zeichnet letztlich das Editionsteam, wodurch eine weitere Dimension des Vermittelns zu dem bereits Ausgeführten hinzuzufügen ist. Diese betrifft weniger externe Nutzerinnen und Nutzer, sondern in erster Linie die projektinterne Kommunikation während des Edierens und während des Erstellens der übrigen Editions komponenten, etwa der rein digitalen Elemente. Zu vermitteln ist einerseits das Editions konzept selbst, was umso relevanter in komplex aufgebauten langjährigen Editions vorhaben mit einer größeren Anzahl an projektinternen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern oder in solchen mit externen Editorinnen und Editoren wird. Andererseits tangiert auch das persönliche Handeln der verschiedenen an der Edition beteiligten Personengruppen Aspekte impliziter und expliziter Vermittlung auf dem Weg zwischen einzelnen editorischen Entscheidungen, Korrekturlesephasen und der informationstechnologischen Umsetzung. Gemeint ist neben der Berücksichtigung aufführungsbezogener Fragen – dazu unten mehr – insbesondere die projektbezogene Kommunikation. Gerade den Leiterinnen und Leitern kommt eine wesentliche Rolle zu, um Kommunikationsstruk-

und Computerphilologie – eine schwierige Liaison? In: *Jahrbuch für Computerphilologie* 7, 2006, S. 67–92, sowie Katrin Henzel: Digitale genetische Editionen aus der Nutzerperspektive. In: *Textgenese in der digitalen Edition*. Hrsg. von Anke Bosse und Walter Fanta. Berlin, Boston 2019 (Beihefte zu *editio*. 45), S. 65–80, Bodo Plachta: Teaching Editing – Learning Editing. In: *Problems of Editing*. Hrsg. von Christa Jansohn. Tübingen 1999 (Beihefte zu *editio*. 14), S. 18–32, oder Hans Zeller: Befund und Deutung – ihre Dosierung abhängig von der Sprachverwendung des Autors? In: *Textgenetische Edition*. Tübingen 1998 (Beihefte zu *editio*. 10), S. 154–167.

²³ Vgl. Mark D. Wilkinson, Michel Dumontier, IJsbrand Jan Aalbersberg u. a.: The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship. In: *Scientific Data* 3, 1 2016, 160018, <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18> sowie <https://forschungsdaten.info/themen/veroeffentlichen-und-archivieren/faire-daten> (gesehen 31.3.2023).

²⁴ <https://textgrid.de> (gesehen 31.3.2023).

²⁵ <https://www.clariah.de> (gesehen 31.3.2023).

²⁶ https://www.dfg.de/foerderung/programme/infrastruktur/lis/lis_foerderangebote/fachinfodienste_wissenschaft/ sowie https://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/uebersicht_laufende_fid_projekte.pdf (gesehen 31.3.2023).

²⁷ <https://www.nfdi.de> (gesehen 31.3.2023).

turen zu etablieren und zwischen den bei Hybridprojekten oft aus unterschiedlichen Fächerkulturen stammenden Beteiligten zu vermitteln. Es ist unerlässlich, das Editions-konzept in die zahlreichen notwendigen Arbeitsschritte zu zerlegen, Vorgänge zu supervisieren, Fragen zu antizipieren und Herausforderungen zu kanalisieren. Für externe Editorinnen und Editoren kommt die Notwendigkeit einer konstanten Betreuung sowie ein kontinuierlicher Austausch über anfallende Fragen und Bedürfnisse von Projekt- sowie von Editorinnen- und Editorensseite hinzu.

Paradigmatisch sei kurz ein Fallbeispiel angeführt, anhand dessen einzelne, diese Vermittlungsebene betreffende Herausforderungen demonstriert werden können: Das Edieren von Operetten – wie etwa von *Der Vogelhändler* (Wien, 1891) von Carl Zeller, Moritz West und Ludwig Held – setzt als Gattung per se aufgrund ihres „umfangreichen Spielraum[s] zur Fiktion und Improvisation“²⁸ ein offenes Musik- und Werkverständnis voraus. Dieses spiegelt sich in einem situativ angepassten Editions-konzept wider, das weitergehende Ideen – wie sie beispielsweise für das Sarti- und das *Freischütz-Digital*-Projekt beschrieben wurden²⁹ – auch für das Edieren von Operetten aufgreift. Wesentlich ist dabei, dem wortsprachlichen – also dem dialogischen und bühnenbezogenen – Text den gleichen Raum wie der Musik zu geben. Da die Quellenlage des *Vogelhändlers* den seltenen Umstand erlaubt, nicht nur die Musiknummern einer Operette und den dort vorkommenden wortsprachlichen Text, sondern auch sämtliche übrige Dialoge³⁰ und die bühnenbezogenen Informationen der Inszenierung in ihrem Premierensetting rekonstruieren zu können,³¹ geht damit das Novum einher, das Primat der Musik in Relation zu setzen. Der große Anteil wortsprachlichen Textes in Operetten generell und beim *Vogelhändler* im Besonderen sowie die Bedeutung des Komplexes der bühnenpraktischen Umsetzung mit spezifischen Eigenschaften erfordern Zugänge zu performativen Fragen in historischen Zusammenhängen.³² Diese werfen neue editionsbezogene Herausforderungen auf, die über eine mit wortsprachlichem Text lediglich angereicherte musikalische Ausgabe weit hinausgehen. Die Edition einer Operette bedarf einer dezidierten Edition sämtlicher Anteile des wortsprachlichen Textes – sprich: Dialog- und Bühnentext –, was in der projektinternen Umsetzung sowie gegenüber einem Musikverlag zu besonderen Vermittlungsaufgaben führt. Anstatt – wie gemeinhin

²⁸ Heike Quissecq: Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie. Stuttgart u. a. 2012, S. 17.

²⁹ Vgl. <https://sarti-edition.de/beschreibung.html> sowie <https://freischuetz-digital.de> (gesehen 31.3.2023).

³⁰ Dialog bzw. Dialogtext meint im Folgenden den gesprochenen und gesungenen wortsprachlichen Text.

³¹ Vgl. dazu u. a. auch Bodo Plachta: Spieltext – Lesetext – Edierter Text. Dramenedition auf dem Prüfstand. In: Die Shakespeare-Übersetzungen August Wilhelm Schlegels und des Tieck-Kreises. Kontext – Geschichte – Edition. Hrsg. von Claudia Bamberg, Christa Jansohn und Stefan Knödler. Berlin, Boston 2023 (Beihefte zu editio. 53), S. 241–262.

³² Vgl. dazu auch Stefanie Acquavella-Rauch: Erstaufführungen im historischen Zusammenhang. Editionstheoretische und -praktische Überlegungen aus dem Bereich der ‚Wiener‘ Operette. In: Auf-führung und Edition. Hrsg. von Thomas Betzwieser und Markus Schneider. Berlin, Boston 2019 (Beihefte zu editio. 46), S. 169–182, hier S. 180f.

üblich – die Musikedition ins Zentrum des Vorgehens zu stellen und die musikalische Hauptquelle parallel als wortsprachliche Hauptquelle zu verwenden, beginnt hier das erste Umdenken. In einer idealtypischen Überlieferung wie beim *Vogelhändler* liegt für jede Ebene eine Hauptquelle vor: eine musikalische, eine für den Dialogtext und eine mit bühnenbezogenen Informationen. Diese sind teilweise unvollständig überliefert oder enthalten nicht konsequent alle notwendigen Informationen, weshalb sie in Passagen von weiteren Quellen ersetzt werden müssen, die dann den Status einer Hauptquelle erhalten.³³ Dass diese zueinander in komplexen Verhältnissen stehen, verdeutlicht einmal mehr die vermittlungsbezogenen Herausforderungen – nicht zuletzt, weil sich häufig Elemente einer Ebene in veränderter Form auch in den anderen Hauptquellen finden. In der editorischen Werkstatt gilt es daher, ein editorisches Vorgehen zu entwickeln, das einen offenen und gleichzeitig verknüpften Umgang mit Musik, Text und Bühnengeschehen ermöglicht und u.a. externen Editorinnen und Editoren bei der internen Kommunikation vermittelnd und unterstützend zur Seite stehen kann. In einem wie dem beschriebenen Setting erfolgt das Edieren in drei Schritten, die zunächst einmal statisch erscheinen, aber im Detail fluide miteinander verwoben sein können (Abb. 1).

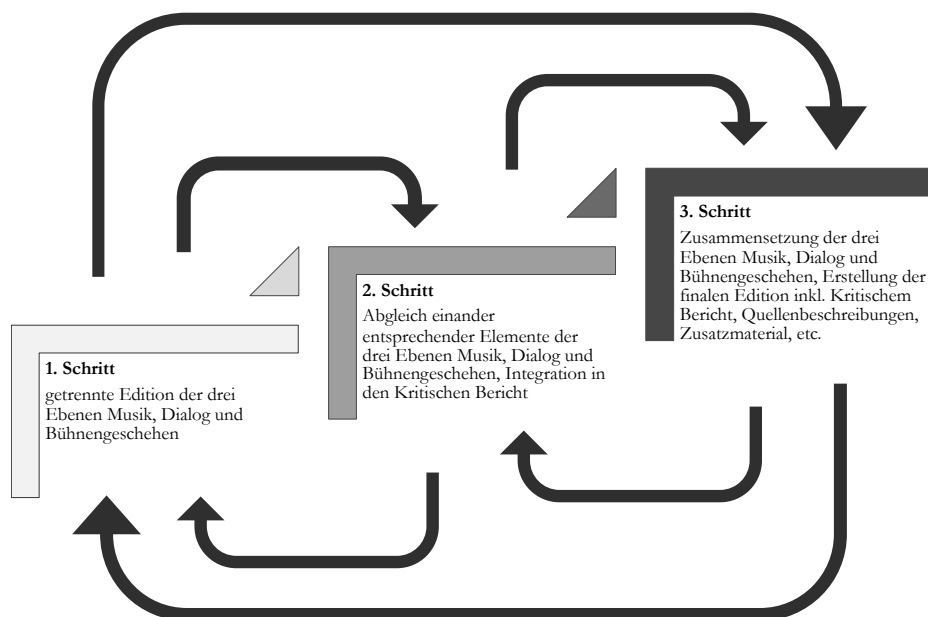


Abb. 1: Dreistufiger Editionsvorgang.

³³ Dieses ist z. B. der Fall bei Musikquelle A (A-Wst MH 5707), die aus nicht nachvollziehbaren Gründen unvollständig überliefert ist und daher von Musikquelle B (A-Wst M 35961) an den verlorenen Stellen ergänzt wird, die dann zur Hauptquelle wird; Näheres s. Acquavella-Rauch 2019 (Anm. 32), S. 176–181.

Obwohl die Edition die drei Ebenen des musikalischen, dialogischen und bühnenbezogenen Textes später miteinander verschränken wird, sind die Ebenen im ersten Schritt jeweils getrennt voneinander zu erarbeiten.³⁴ Im zweiten Schritt werden Elemente dieser drei Ebenen, zu denen Entsprechungen innerhalb der jeweils anderen Ebenen vorhanden sind, miteinander abgeglichen (Abb. 2). Dies betrifft beispielsweise Texte der Musiknummern, die sowohl in der dialogischen Hauptquelle T als auch in der musikalischen Hauptquelle A vorhanden sind. Die Texte werden miteinander abgeglichen, wobei A ein Vorrang einzuräumen ist. Da es Textteile in T gibt, die in A fehlen, sind Informationen aus beiden Quellen unersetzlich – es entsteht auch auf der Textebene eine verschränkte Edition. Die Edition der jeweiligen Ebene wird also in Schritt 2 um eventuell Fehlendes ergänzt, und alles – inklusive kommentierender Informationen – wird im Kritischen Bericht in der digitalen Edition vermerkt.

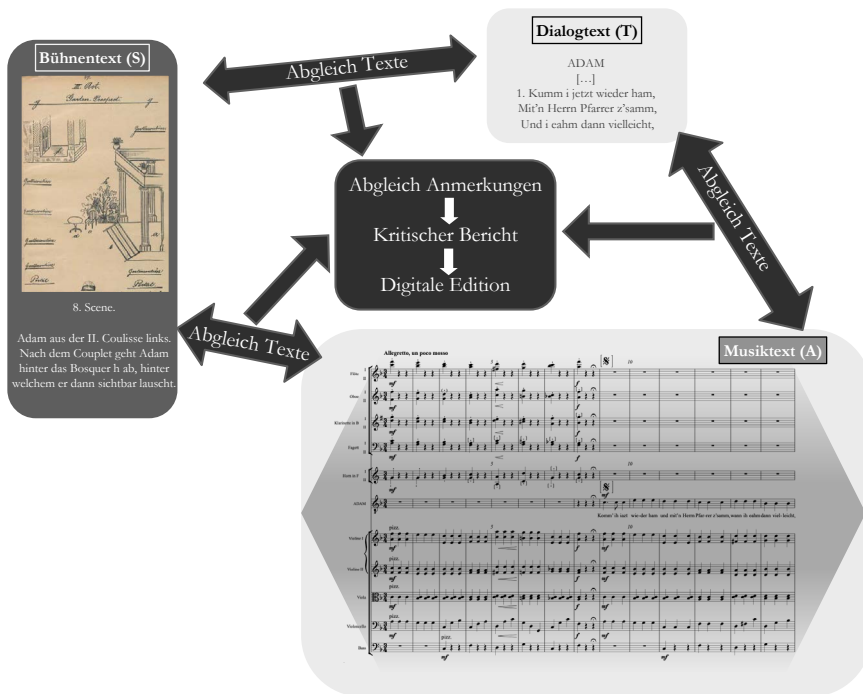


Abb. 2: Schritt 2 – Ebenenabgleich und Integration in den Kritischen Bericht.

³⁴ In der Edition des *Vogelhändlers* ist die Quellenlage etwas komplexer, da aufgrund von Quellenverlusten zu Musikquelle A eine weitere Hauptquelle B hinzutritt, die A dann ersetzt, wenn Bestandteile fehlen. Ferner ist der Dialogquelle T1 an einigen Stellen T2 vorzuziehen, da der darin befindliche Text zeitlich näher an der Uraufführung von der Zensurbehörde genehmigt wurde und eine Rekonstruktion der Premierenfassung eines der Editionsziele ist.

Am Ende entsteht in vielen Schleifen die Edition, beim *Vogelhändler* betrifft der Prozess insgesamt 55 Szenen und 17 Nummern verteilt auf drei Akte. Die Edition enthält gleichberechtigt die Texte zum Bühnengeschehen, zum Dialog und zur Musik, wobei ihre interne Verschränkung in der gedruckten – und auch für den Musikmarkt vorgesehenen – Edition über diakritische Zeichen im Text sichtbar wird (Abb. 3). Die transparente Erläuterung der einzelnen Elemente, der editorischen Schritte und der für ein tiefes Verständnis notwendigen Informationen ist auf die digitalen Anteile der Edition, wie den Kritischen Bericht, die Quellenbeschreibungen, die Darstellung von Varianten und von Zusatzmaterial sowie Quellenscans und vieles mehr, beschränkt.

**Digitale
Edition**
mit Krit.
Bericht,
Quellen-
beschrei-
bungen,
Zusatz-
material,
Quellen-
scans,
usw.

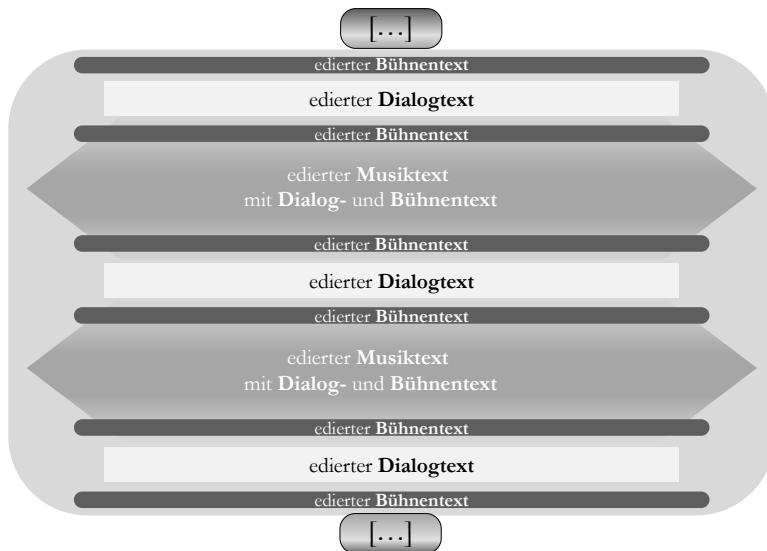


Abb. 3: Ebenenverschränkung in der digitalen Edition.

Die spezifische Vermittlungsproblematik eines derart komplexen Editionsmodells liegt nun darin, dass ein Editionsteam aus verschiedenen Spezialistinnen und Spezialisten aufgebaut ist, die jeweils mit einem eigenen Fokus auf die Anforderungen blicken. Werden externe Editorinnen und Editoren eingesetzt und mit einer Edition inklusive des dazugehörigen Editionskonzepts betreut, ergeben sich weitere Herausforderungen: Sie müssen nicht nur ihr Konzept an sich der Arbeitsstelle vermitteln, sondern auch – idealerweise unterstützt von der Editionsleitung – implizite Elemente des eigenen Denkens voraussehen, etwaige Diskrepanzen zu bestehenden projektinternen Richtlinien thematisieren und in der Umsetzung beispielsweise in Bezug auf Korrekturgänge oder die Überführung in den Kritischen Bericht die jeweils richtige Sprache finden. Im Hinblick auf die Kommunikation mit in

Hybrideditionen ebenfalls involvierten Musikverlagen muss ferner gewährleistet sein, dass diese so geführt wird, dass editionsbezogene Besonderheiten adäquat weitergegeben werden. Bei vermittlungsbezogenen Dimensionen der musikwissenschaftlichen Hybridedition handelt es sich nicht zuletzt auch um translatorische und transdisziplinäre Aufgaben.

3. Edieren als vermittelndes Handeln für die Aufführung

In unmittelbarem Zusammenhang damit steht, inwieweit während des Editionsprozesses die musikalische Ausführbarkeit der Texte sowie ihre Umsetzbarkeit auf der Bühne bewusst oder unbewusst eine Rolle spielen, die Editorinnen und Editoren also eine gleichsam inhärente Vermittlungsfunktion wahrnehmen. Auch wenn ein korrekt edierter musikalischer Text diese Komponenten in sich tragen kann, so ist der Weg zwischen einem für eine Hybridedition edierten Text und einem Notenpult weit, was sich nicht erst seit der Herstellung mit der *Music Encoding Initiative*³⁵ (MEI) codierter Musiknotation in Differenzen zwischen Notentexten für Lektüre und Wissenschaft und solchen für die Spielpraxis äußert. Üblicherweise wird für Musik nach 1700 – abgesehen von Sololiteratur – in der Edition eine ‚traditionell‘ notierte Partitur erstellt, aus der Aufführende allerdings kaum spielen können. Gerade bei größer besetzten Kompositionen benötigen sie Stimmauszüge, eventuell bedarf es für Probenzwecke zudem eines Klavierauszugs, verschiedener Rollenbücher und weiteren Materials. Die Expertise, allen Anforderungen spielertiger Ausgaben – erwähnt seien exemplarisch lediglich Blätterstellen – gerecht zu werden, liegt traditionell bei den Musikverlagen, die ferner den Kontakt in den Musikkulturbetrieb halten und sich z. T. auch um Aufführungen bemühen.

Darin liegt auch begründet, warum trotz der Weiterentwicklungen von MEI und ‚Dynamic Score Rendering‘ mittels *Verovio*³⁶ die Verlage nicht überflüssig geworden sind. Zwar gibt es nun Möglichkeiten, auch codierte edierte Noten in das gewohnte Notenschriftbild zurückzuüberführen, nur dient(e) dies bisher vor allem Visualisierungszwecken. Die Vermittlungsrolle von Editorinnen und Editoren endet für gewöhnlich bei Fragestellungen, die die wissenschaftliche Seite des Notentextes betreffen und nicht die ästhetisch-optische. Editorinnen und Editoren von Hybrideditionen bewegen sich diesbezüglich also in einer Welt des ‚What you see is what you mean‘, nicht zuletzt da bis vor kurzem die visuelle Darstellung einer Edition von der eigentlichen digitalen editorischen Arbeit in letzter Konsequenz getrennt war. Die Edition wurde – und wird in manchen Projekten wie *Opera* auch noch nach wie vor – in der Form des ‚What you see is what you get‘ in die *Edirom* integriert. Das bedeutet, dass die Vorzüge des digitalen Codierens nicht in letzter

³⁵ <https://music-encoding.org> (gesehen 31.3.2023).

³⁶ <https://www.verovio.org/index.xhtml> (gesehen 31.3.2023).

Konsequenz umgesetzt werden – ein Aspekt, der gerade auch für die Nachnutzung der Daten von Relevanz ist.

Nicht erst seit es in Projektausschreibungen berücksichtigt wird, gibt es ein akademisches Interesse daran, wissenschaftliche Erkenntnisse aus dem Editions-kontext auch an die Musikpraxis weiterzugeben. Dies zeigen beispielsweise diverse im Kontext der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition publizierte Beiträge, die über die vergangenen zehn Jahre zu einer wachsenden thematischen Bandbreite entstanden: Neben komponistenbezogenen Einzelstudien – etwa zu 'Ali Ufukī, Bach, Brahms, Schubert, von Weber und anderen – finden sich allgemeine, auf den Kanon bezogene Überlegungen genauso wie zukunftsweisende Beiträge zum Umgang mit Klangquellen oder zu konkreten digitalen Lösungsansätzen wie einem 'Music Performance Markup'.³⁷ Eingebettet sind all jene Überlegungen in vielfältige Strukturen; denn Editorisches an Aufführende zu vermitteln geschah und geschieht parallel zum expliziten Einbetten in Editionen über spezielle Kursangebote an Musikhochschulen, in Vorträgen und im direkten Dialog, in geringerem Maße auch mittels Publikationen in musikpraktisch ausgerichteten Zeitschriften. In besonderen Fällen wurden im Rahmen von Editionsprojekten in einem direkten Kontakt zwischen Editorinnen und Editoren sowie Interpretinnen und Interpreten Einspielungen realisiert und den Editionen beigegeben, erstmals schon 2011/12 in der Edition von Carl Louis Bargheers *Fiedelliedern*³⁸ und angewandt für ein größeres Setting dann bei *Freischütz Digital*.³⁹

Dabei spielte auch ein ureigenes Anliegen aus dem Bereich der Vermittlung musikbezogener Forschung eine wichtige Rolle, bei dem verschiedene Versionen

³⁷ Vgl. beispielsweise Gerhard Allroggen: Webers Klarinetten-Quintett: Edition und musikalische Praxis – Bericht über den Detmolder Meisterwerk-Kurs. In: Musikedition. Hrsg. von Helga Lühhning. Berlin, New York 2012 (Beihefte zu editio. 17), S. 293–312; Axel Berndt, Benjamin W. Bohl: Music Performance Markup: Formale Beschreibung musikalischer Interpretationen. In: editio 32, 2018, S. 185–204; Walther Dürr: Notation und Aufführungspraxis: Artikulation und Dynamik bei Schubert. In: Musikedition 2012 (s.o.), S. 313–328; Katrin Eich: Frühe Proben und Aufführungen als Kontext für die Bewertung der Partitur- und Stimmenquellen bei Johannes Brahms' Streichsextett op. 18. In: Aufführung und Edition 2019 (Anm. 32), S. 143–152; Peter Gülke: Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis – Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten. In: Musikedition 2012 (s.o.), S. 19–30; Judith I. Haug: Edition im Dialog: Das Kompendium des 'Ali Ufukī (Istanbul, Mitte 17. Jahrhundert) in kritischer Edition und historischer Aufführungspraxis. In: editio 33, 2019, S. 47–63; Frank Heidlberger: Edition und musikalische Praxis – Carl Maria von Webers Werke für Klarinette und Orchester. In: Musikedition 2012 (s.o.), S. 277–292; Andreas Münzmay, Christine Siegert: Phonographischer Text, Interpretation und Aufführungsmaterial als kritisch edierbarer Sachzusammenhang. Ein Beitrag zur Theorie der Edition von Klangdokumenten. In: editio 33, 2019, S. 10–30; Vasiliki Papadopoulou: Instruktive Ausgaben zwischen Interpretation und Analyse am Beispiel von Johann Sebastian Bachs mehrstimmigen Werken für Soloinstrumente. In: Aufführung und Edition 2019 (Anm. 32), S. 153–168; Ute Poetzsch: Telemanns Regeln zur verdoppelnden Besetzung mit Bläsern und ihre zeitgenössische Anwendung. In: Aufführung und Edition 2019 (Anm. 32), S. 87–98; Salome Reiser: Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen. In: Musikedition 2012 (s.o.), S. 329–346; dazu die Beiträge in editio 32, 2018.

³⁸ <https://bargheer.edirom.de> (gesehen 31.3.2023).

³⁹ <https://freischuetz-digital.de/documentation-audio.html> (gesehen 31.3.2023).

einer Komposition unmittelbar und explizit sichtbar gemacht werden können. Geleistete Grundlagenforschung kann im digitalen Medium direkt ohne weitere Spezialkenntnisse für wissenschaftliche und aufführungsbezogene Diskurse verwertet werden, wenn Varianten und Fassungen gleichsam per Click nebeneinander gestellt werden können, wie es seit 2014 im Akademievorhaben *Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und Digitale Musikedition* entwickelt wird.⁴⁰ Das bereits erwähnte, unter der Leitung von Christine Siegert an der Universität der Künste Berlin 2013 bis 2015 durchgeführte Projekt *A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti*⁴¹ übertrug diesen Ansatz erstmals auf ganze Opern:

Einzelne Nummern, die in mehreren Fassungen vorkommen, werden nur einmal in MEI codiert. Aus diesem so entstehenden Pool aus einzelnen Nummern können dann die jeweiligen Fassungen der Oper flexibel generiert werden.⁴²

Das heißt nichts anderes, als dass in der Tat jede einzelne Variante, sei es auf der Ebene einzelner Töne, auf der Ebene der Instrumentation oder auf der der dramaturgischen Zusammensetzung der einzelnen Nummern im Gesamtgeschehen, für sich ediert wurde und sich letztlich – ähnlich der ursprünglichen Fluidität bei Aufführungen der Gattung – durch die „Renderingbibliothek [...] Verovio“⁴³ flexibel und direkt darstellen lässt. Mit einem derartigen Verfahren werden nicht nur spezifische Aufführungen nachvollziehbar, sondern Nutzerinnen und Nutzer können interessengeleitet auch neue Kombinationen etwa für eine aktuelle Produktion problemlos zusammenstellen.⁴⁴

Nicht zuletzt wird damit auch ein weiterer Vermittlungsaspekt berührt, der seit einigen Jahren von Videos auf *YouTube* bedient wird: das synchronisierte Abspielen von Noten. Damit wird gerade in Bereichen der Lehre, des rezipierenden Hörens und der Analyse das Lesen von Musiknotation vereinfacht, da die Verklanglichung nicht mehr subjektiv im eigenen Kopf, via Abspielfunktion von Notationssoftware oder mithilfe eines Klaviers (Partiturspiel) erfolgen muss, sondern auf einfachem Weg medial verfügbar ist. Insgesamt ist auf der Plattform eine Fülle an derartigen Videos zu Kompositionen unterschiedlicher Epochen und Kontexte zu finden, wobei die Bandbreite sich von reinen audio-visuellen Synchronisationen, wie sie mit einfachen Schnittprogrammen zu erreichen sind, bis hin zu Musikvermitt-

⁴⁰ Vgl. dazu vor allem die Module 1 bis 3 des von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz geförderten Projektes, die den Umgang mit Varianten, Fassungen und Revisionen sowie deren editorische und informationstechnologische Darstellung betreffen; <https://beethovens-werkstatt.de> (gesehen 31.3.2023).

⁴¹ <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und-musikuebertragung/musikwissenschaft/forschung/abgeschlossene-forschungsprojekte/a-cosmopolitan-composer-in-pre-revolutionary-europe-giuseppe-sarti/> (gesehen 31.3.2023).

⁴² <https://sarti-edition.de/beschreibung.html> (gesehen 31.3.2023).

⁴³ <https://sarti-edition.de/beschreibung.html> (gesehen 31.3.2023).

⁴⁴ Vgl. <https://sarti-edition.de/onStage.html> (gesehen 31.3.2023).

lungsvideos mit zusätzlichen analytischen Kommentaren erstreckt.⁴⁵ Was nahezu alle diese Videos vereint, ist die – aus rechtlichen Gründen erfolgende – Verwendung gemeinfreier Notenausgaben. Dies hat zur unmittelbaren Konsequenz, dass jene Fülle an medial verklänglichten Noten beinahe gänzlich an der editorischen Forschung vorbeigeht und neueste wissenschaftliche Erkenntnisse auf diesem Weg einer großen Nutzerinnen- und Nutzergruppe bestehend aus Studentinnen und Studenten, Interpretinnen und Interpreten, interessierten Laien usw. nicht zugänglich gemacht wird. Eine nennenswerte Ausnahme bilden Notenvideos zu Kompositionen Wolfgang Amadé Mozarts, die sich der digitalisierten *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) bedienen.⁴⁶ Auch wenn die Nutzung der NMA „zu kommerziellen Zwecken jeglicher Art [...] im Rahmen der nationalen und internationalen Urheberrechtsgesetze und Vereinbarungen“⁴⁷ an sich ausgeschlossen ist, gibt es genug Gegenbeispiele auf *YouTube*, was zu folgendem Dilemma führt: Einerseits erreichen auf diesem Weg ebenjene angesprochenen, über öffentliche Forschung gewonnenen editorischen Erkenntnisse eine aus editorischer Sicht wünschenswerte Nutzerinnen- und Nutzergruppe. Andererseits handelt es sich um die urheberrechtlich schwierige Situation, dass für die weitergehende kommerzielle Nutzung – und um einen derartigen Fall handelt es sich bei den über die Plattform zugänglich gemachten und oft mit Werbeclips verbundenen Videos – der Bärenreiter-Verlag und die Internationale Stiftung Mozarteum anzufragen und finanziell zu entlohnen wären. In der Praxis geschieht Letzteres vermutlich nur bedingt, so dass letztlich nur eine Sperrung des *YouTube*-Videos bleibt.⁴⁸ Einen Ausweg aus dieser Situation, wenn nicht allein auf das Einverständnis eines eventuell involvierten Verlages gesetzt werden soll, bieten vor allem ‘Open-Access’-Editionen, die die gewünschten Ziele beispielsweise über ‘Open-Source’-Software wie den Synchro-Player erzielen, der als einer der ‚Audio-Demonstratoren‘ des *Freischütz-Digital*-Projekts entwickelt wurde.⁴⁹

Bei der Edition von Stücken des Musiktheaters rückt noch ein weiterer Aspekt vermittelnden Handelns im Zusammenhang mit Aufführungen in den Blick:

⁴⁵ Vgl. dazu beispielsweise den Kanal *Digitale Musikvermittlung* (<https://www.youtube.com/@digitalemusikvermittlung5783/videos>; gesehen 31.3.2023) oder als eines von hunderten Beispielen: die Bach’schen Goldberg-Variationen gespielt von Kimiko Ishizaka, <https://www.youtube.com/watch?v=15ezpwCHtJs> (gesehen 31.3.2023).

⁴⁶ Vgl. z.B. <https://www.youtube.com/watch?v=MeaQ595tzxQ> (gesehen 31.3.2023). Dass in der Theorie auch beispielsweise gedruckt vorliegende Bände musikalischer Gesamtausgaben über Scans mit Einspielungen verbunden und auf *YouTube* eingestellt werden könnten, kommt in der Praxis sehr selten vor. Vielmehr wird auf die Noten von „215,887 works · 26,270 composers · 1,960 performers“ (<https://imslp.org/>; 31.3.2023) zurückgegriffen, die über das *International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library* via ‘Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 License’ online verfügbar sind. Dabei handelt es sich eben nicht um aktuelle wissenschaftlich-kritische Editionen, sondern um gemeinfreie Ausgaben oder Manuskripte.

⁴⁷ <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php> (gesehen 31.3.2023).

⁴⁸ Bezogen auf die verwendeten Einspielungen ergibt sich eine ähnliche Grauzone.

⁴⁹ <https://www.freischuetz-digital.de/demo-sync-player.html> (gesehen 31.3.2023).

Es handelt sich um performative Elemente, von denen bereits die Rede war. Würden diese bisher zwar gleichsam als Zusatzinformation mitediert, sofern sie im Libretto oder in den Musikquellen vorhanden waren, so entwickelt sich dafür inzwischen ein weitergehendes interdisziplinäres Bewusstsein, das nicht zuletzt aus zwei Richtungen genährt wird: der Tanzwissenschaft und der Beschäftigung mit multimedialer Kunst.⁵⁰ Editorinnen und Editoren vermitteln generell in Vorworten und weiteren der Digitalen Edition beigegebenen Texten Informationen zu den historischen Kontexten zeitgenössischer Aufführungen oder aus der Rezeptionsgeschichte. Wie beim *Vogelhändler* gezeigt, kann der Wissenstransfer aber auch weitergehende Einblicke in konkrete, von zeitgenössischen Theaterteams entwickelte bühnenbezogene dramatische Umsetzungen beinhalten, aus denen sich wiederum dramaturgische Ansatzpunkte für aktuelle Inszenierungen ableiten lassen. Dabei ist gerade für hybride Musikeditionen zu bedenken, was Martina Leeker, Imanuel Schipper und Timon Beyes 2016 wie folgt formulierten:

[T]he ubiquity and pervasiveness of digital media and their networked infrastructures profoundly influence the ways and styles in which performativity appears and is enacted. Contemporary technological apparatuses and media provoke new forms of ‘intra-action’ between what is usually considered to be either human or machinic agency [...].⁵¹

Die für eine hybride Musikedition gewählten Medien tragen eigene Komponenten zu den multiplen Vermittlungsprozessen bei, die sich implizit und explizit in internen und externen Kommunikationswegen und zu kommunizierenden Themen manifestieren. Eine Hybridedition erschöpft sich daher genauso wenig im reinen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn, wie allein gilt, dass „die Aufführung für einen musikalischen Text – und damit die Edition – gleichsam die ‚raison d’être‘ bildet“.⁵² Vielmehr ist eine hybride Musikedition zu verstehen als komplexes Netzwerk, das

⁵⁰ Während im NFDI-Konsortium NFDI4Culture das Schaffen einer Infrastruktur für audiovisuelle Daten vorangetrieben wird, beschäftigen sich inzwischen auch Akademie-Vorhaben wie die *Bernd-Alois-Zimmermann-Gesamtausgabe* (<https://www.adwmainz.de/projekte/bernd-alois-zimmermann-gesamtausgabe-historisch-kritische-ausgabe-seiner-werke-schriften-und-briefe/information.html>; gesehen 31.3.2023) oder die *Erich-Wolfgang-Korngold-Werkausgabe (EWK-WA)* (<https://www.adwmainz.de/projekte/erich-wolfgang-korngold-werkausgabe/beschreibung.html>; gesehen 31.3.2023) mit der Edition audio-visueller Quellen, die einen deutlich anderen Zugang zu performativen Elementen erlauben als das rein Schriftliche. Interessant in diesem Kontext sind auch Ansätze aus der Tanzwissenschaft, die sich bereits seit über zehn Jahren der Entwicklung digitaler Annotationswerkzeuge und -methoden für die kollaborative Dokumentation des zeitgenössischen Tanzes widmet; vgl. dazu etwa Scott deLahunta, Florian Jenett: Making Digital Choreographic Objects Interrelate: A Focus on Coding Practices. In: *Performing the Digital. Performance Studies and Performances in Digital Cultures*. Hrsg. von Martina Leeker, Imanuel Schipper und Timon Beyes. Bielefeld 2016, S. 63–79, sowie den gesamten Band *Performing the Digital*.

⁵¹ Timon Beyes, Martina Leeker, Imanuel Schipper: Performativity, performance studies and digital cultures. In: *Performing the Digital 2016* (Anm. 49), S. 9–18.

⁵² Auszug aus der (von Thomas Betzwieser und Markus Schneider verfassten) Inhaltszusammenfassung des Bandes *Aufführung und Edition 2019* (Anm. 32) auf <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110639261/html?lang=de> (gesehen 31.3.2023).

sich aus all diesen Elementen verbunden mit multiplen Aspekten des Wissenstransfers und verschiedenen involvierten Personengruppen – wie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Editorinnen und Editoren, IT-Spezialistinnen und -Spezialisten, Lektorinnen und Lektoren sowie Interpretinnen und Interpreten – bildet und sich in seiner Erscheinungsform für jedes Projekt neu zusammensetzt.

Abstract

Thinking about knowledge transfer in hybrid music editions raises follow-up questions, since music editions can traditionally be characterised by a coexistence of scholarly-critical and practical approaches. The article focuses in particular on implicit and explicit aspects of three interrelated dimensions of transfer: the concept of the edition, internal communication processes, and performance-related editorial acts. The author argues that in scholarly hybrid editions, which are also intended for musical practice, several issues of knowledge transfer are implicit: in the overall aim of the edition, in the presentation of edited texts and critical notes, and in the consideration of user groups. The article discusses the importance of transmitting the concept of the edition to the editorial team involved. Project leaders play an important role in establishing communication structures, organising the many steps of an edition, and facilitating smooth collaboration between project members from different academic disciplines. Finally, the article explores the ways in which the feasibility of an edition is consciously or unconsciously present during the editing process, and the extent to which editors perform an inherent mediating function.