

## *Urtext und Urtextausgaben*

VON GEORG FEDER, KÖLN

unter Mitarbeit von Hubert Unverricht, Köln<sup>1</sup>

### I.

Die theoretisch grundsätzlichsste Frage, die an eine Ausgabe älterer Musik (man denke hier vornehmlich an Musik des 18. Jahrhunderts) gestellt werden kann, dürfte folgende sein: Sieht der Herausgeber den Text, den er edieren will, als einen einfach und schlechthin gegebenen an oder nicht? Wenn ja, so wird er einen vorliegenden Text völlig getreu und ohne jede Richtigstellung oder Ergänzung oder Umnotierung reproduzieren müssen. Das kann bei der vielschichtigen Bedeutsamkeit des Notenbildes wohl nur durch eine Faksimileausgabe (mit Hilfe irgendeiner der Techniken mechanischer Reproduktion) oder höchstens durch eine diplomatische Ausgabe (ein Quasifaksimile mit den Mitteln des zu einem gewissen Grade normalisierenden Notenstichs, wie etwa in den Skizzenausgaben des Beethovenhauses in Bonn) geschehen. Am problemlosesten läßt sich die Wiedergabe mit einer guten mechanischen Reproduktion erreichen, wengleich auch damit ein vollwertiger Ersatz für den Anblick des Originals noch nicht garantiert ist. Bei der diplomatischen Ausgabe können schon Deutungen undeutlicher Stellen notwendig werden und manche Gegebenheiten nicht rational faßbarer Art in Wegfall kommen. Wengleich beides noch nichts an der alleinigen Absicht ändert, das Gegebene wiederzugeben, so liegt in dem notwendigsten Deuten und Normalisieren doch schon der Ansatz zu einer Editionsweise, die von einer anderen Voraussetzung ausgeht.

Für die meisten Herausgeber beantwortet sich die oben gestellte Frage mit Nein. Sie wollen einen vorliegenden Text nicht unbedingt unverändert, sondern mindestens fehlerfrei, eindeutig, vollständig, überdies bequem lesbar und möglichst auch bequem spielbar wiedergeben. Selbst wenn ein dem Herausgeber vorliegender Text ohne jede Veränderung abgedruckt werden könnte, so nicht ausschließlich kraft der dem Text innewohnenden Autorität, sondern weil er überdies den genannten Anforderungen genügt. Insofern sind fast alle Ausgaben, aus denen heute musiziert und studiert wird, im allgemeinsten Sinne „revidierte“ Ausgaben. Das gilt auch für die als solche bezeichneten Urtextausgaben; es gibt offenbar keine, deren Herausgeber auf jede kritische Einstellung vollkommen verzichtet und einen vorgefundenen Text sozusagen unbesehen veröffentlicht hätte.

Eine wie auch immer revidierte Ausgabe wird durch zwei Faktoren bestimmt: durch den oder die Quellentexte, nach denen sie sich richtet, und durch das, was sie aus diesen Texten macht. Der im historisch-wissenschaftlichen Sinne kritische Herausgeber sucht die direkten und indirekten Quellen zusammen, die einen Text des Werkes enthalten oder sich auf ihn beziehen, vergleicht sie, macht sich den Zusammenhang klar, den sie untereinander haben, und wählt nach erfolgter Prüfung diejenigen aus, die die Feststellung des vom Komponisten gewollten Textes am besten

<sup>1</sup> Für die Kapitel I, IIa und III zeichnet G. Feder, für die Kapitel IIb und IV H. Unverricht verantwortlich. Der Aufsatz ist aus gemeinsamen Diskussionen entstanden.

ermöglichen: dieser Text (oder — wenn es mehrere echte Fassungen gibt — diese Texte) sind das Ziel der im wissenschaftlichen Sinne kritischen Ausgabe, und nur in diesem Sinne wird das Wort „kritisch“ im folgenden gebraucht.

Den „Willen“ des Komponisten versteht der kritische Herausgeber nicht als eine nebelhafte Vorstellung des Komponisten von einer „idealen“ Werkgestalt, die erst der Herausgeber schöpferisch zu verwirklichen berufen wäre (der Grundirrtum gewisser Bearbeitungen); was der Komponist gewollt hat, ist für den kritischen Herausgeber vielmehr dasjenige, was der Komponist durch die von ihm verfaßten oder autorisierten Dokumente (die verschiedenen Arten von Originalquellen) als hinreichend fixiert ansah. Der Hauptton liegt auf fixiert, das heißt, der Herausgeber ist gebunden. Es liegt aber auch ein Ton auf ansah, und das gibt dem Herausgeber ein gewisses Maß an Freiheit — und Verantwortung.

Tatsächlich erschöpft sich der vom Komponisten gewollte Text für den kritischen Herausgeber nicht notwendigerweise ganz und gar in den Gegebenheiten, etwa des Autographs, insofern dieses mehrdeutige, unvollständig ausgeführte oder fehlerhafte Stellen enthalten kann, deren konkreter Befund sich nach aller einschlägigen Erfahrung nicht mit dem decken kann, was der Komponist gewollt hat. Noch offenkundiger wird die Notwendigkeit, den Willen des Komponisten als nicht in einer einzigen Quelle erschöpfend dargestellt anzusehen, wenn mehrere Originalquellen vorliegen, die einander ergänzen oder berichtigen oder verdeutlichen, oder wenn das Gleiche mit anderen Quellen der Fall ist, die auf verloren gegangene Originalquellen zurückgehen. Wenn gar keine Originalquellen, sondern nur Quellen fremden Ursprungs vorliegen, tauchen alle diese Probleme in noch verstärktem Maße auf.

Die Aufgabe des kritischen Herausgebers besteht somit darin, festzustellen, was der Komponist fixiert hat — oder (bei Fehlen von Originalquellen) zu ermitteln, was er wahrscheinlich fixiert hat —, und bei undeutlichen, unklaren, widersprüchlich überlieferten oder fehlerhaften Stellen zu ergründen, was er intendiert hat. Insofern die mutmaßliche Intention des Komponisten der letzte Grund für den Anspruch auf Richtigkeit des revidierten Textes ist, ist dieser insgesamt als der mutmaßlich intendierte Text anzusehen, oder jedenfalls bemüht sich der Herausgeber, daß er als solcher angesehen werden kann. Wie weit das Ziel erreicht wird, hängt objektiv von den Quellengegebenheiten und subjektiv von der richtigen Methode ab. Die Gewißheit, daß es erreicht worden ist, besteht grundsätzlich nie voll und ganz, wenn es meist auch nur verhältnismäßig wenige Stellen sind, einzelne Noten, mehr noch Details der Artikulation, der Dynamik, der Ornamentik u. ä., die problematisch bleiben. Manches hängt letztlich von der freien Entscheidung des Herausgebers ab, und deshalb können verschiedene kritische Ausgaben desselben Werkes auch bei der gleichen Quellengrundlage hin und wieder zu verschiedenen Ergebnissen kommen. Die „Kritischen Berichte“ sind beredte Zeugen für die den Herausgebern aus ihrer Verantwortung erwachsenden Gewissensnöte.

Grundsätzlich keinen Anspruch auf genaue Wiedergabe des vom Komponisten intendierten Textes kann eine revidierte Ausgabe erheben, die nicht den Weg des kritischen Quellenstudiums gegangen ist, da sich die Revision dann mehr oder weniger vom Zufall und von der Willkür des Herausgebers abhängig macht. Bei unkritisch revidierten Ausgaben kann man (unter Vernachlässigung der natürlich

vorhandenen Zwischenstufen) zwei Arten unterscheiden: solche, die zwar den richtigen Text bieten wollen, aber nicht die Wege beschreiten, die dazu erforderlich sind, und solche, die dieses Ziel gar nicht erst anstreben, sondern ihre Aufgabe darin erfüllt sehen, einen traditionellen Text zu bieten und mit ihm eine Interpretation zu verweben, wie sie dem Bearbeiter vorschwebt („Bearbeitungsausgabe“), hauptsächlich in Form von zugefügten Vortragszeichen (Tempoangaben, dynamischen Zeichen, Ausdrucksbezeichnungen, Zeichen für die Artikulation, die Phrasierung, die Pedalisierung usw.).

Um zu untersuchen, wie sich in diesen Zusammenhang die Urtextausgabe einordnet, müssen wir mit der Frage beginnen, ob unter „Urtext“<sup>2</sup> ein im obigen Sinne intendierter oder nichts als ein fixierter Text zu verstehen ist. Im zweiten Fall wäre die Urtextausgabe nach dem eingangs Gesagten höchstens als diplomatische Ausgabe möglich, ein Weg, der — wie gesagt — praktisch nicht beschritten wird. Dennoch wird bei dem Wort „Urtext“, wenn man es für sich nimmt, mitunter ein fixierter Text verstanden; dann können aber die vorhandenen, als solche bezeichneten Urtextausgaben nicht aufgefaßt werden als Ausgaben des Urtextes an sich, sondern nur als Ausgaben des revidierten Urtextes, wobei die Revision eben darin bestand, an den kritischen Stellen zu dem intendierten Text Zuflucht zu nehmen. „Urtextausgabe“ wird also üblicherweise verstanden als Ausgabe des intendierten Textes<sup>3</sup>.

Welche Schwierigkeiten es für den Herausgeber mit sich bringen würde, den Urtext nur als fixierten Text zu verstehen, erweist sich sogleich, wenn man zu fragen versucht: wo könnte denn der Urtext für die Ausgabe gegeben sein? Wenn man sicher sein will, daß der gegebene Text nicht nur ein alter Text, sondern der Urtext ist, doch wohl nur in der Urquelle! Wenn es außer der Urquelle noch andere Originalquellen gibt, müßte man sie entweder unberücksichtigt lassen, oder man könnte eine dieser Quellen statt der Urquelle reproduzieren. Eine Berichtigung einer der Quellen nach der anderen wäre ausgeschlossen, weil die Entscheidung, welcher der fixierten Lesarten der Vorzug zu geben ist, auf dem Prinzip der kritischen Ausgabe beruhen müßte, der wahrscheinlichen Intention des Komponisten zu folgen; andernfalls wäre die Entscheidung ganz willkürlich und würde weder der einen noch der anderen Definition entsprechen. Bei der sozusagen materialistischen Urtextdefinition, die den Text einer Quelle als absoluten Wert nimmt, kann der Herausgeber also Gefahr laufen, gegen den ausdrücklichen oder wahrscheinlichen Willen des Komponisten zu verstoßen. Der Zweck einer solchen Ausgabe, wenn sie auch zum Musizieren gedacht ist, wäre nicht einzusehen. Im folgenden muß daher vom Urtext immer in dem im musikalischen Editions Wesen üblichen Sinne, nämlich als von einem faktisch zwar weitgehend fixierten, letztlich aber intendierten Text die Rede sein.

<sup>2</sup> Das Wort „Urtext“ scheint erst seit Herders und Goethes Zeiten belegt zu sein und hat laut Grimms *Deutschem Wörterbuch* (11/III, Leipzig 1936) das ältere Wort „Grundtext“, in welchem auch die Bedeutung des unanastabaren biblischen Textes steckt, zurückgedrängt. Seine allgemeinste Bedeutung ist die des ursprünglichen Textes im Gegensatz vor allem zur Übersetzung und zum abgeleiteten oder nicht-authentischen Text.

<sup>3</sup> Im letzteren Sinne wird das Wort „Urtext“ manchmal auch im außermusikalischen Bereich, wo es nicht wie in der Musik zu einem so gängigen terminus technicus geworden ist, gebraucht. Vgl. *Heinrich Brunn's Kleine Schriften*, gesammelt von H. Bulle und H. Brunn, Leipzig und Berlin 1906, Bd. 3, S. 134 (*Troische Miscellen*, 4. Abt., 1887); P. G. Manzke: *Philologie*, in *Universitas litterarum*, Handbuch der Wissenschaftskunde, hrsg. v. W. Schuder, Berlin 1955, S. 559.

Wenn aber der Urtext als der vom Komponisten intendierte Text aufzufassen ist, und da dieser auf einem anderen Wege als dem der kritischen Methode nicht erreicht werden kann, verdient eine Urtextausgabe ihre Bezeichnung nur, wenn sie zugleich eine kritische Ausgabe ist. Nach dieser Erkenntnis haben die Herausgeber der besseren unter den als solchen bezeichneten Urtextausgaben auch immer gehandelt. Nur hat sich die kritische Methode im Laufe der Zeit gewandelt, was uns hier aber nicht zu beschäftigen braucht.

Dennoch sind Urtextausgabe und kritische Ausgabe nicht beliebig austauschbare Begriffe. Um die mögliche Verschiedenheit beider aufzuzeigen und damit zugleich zu einer genaueren Bestimmung des Urtextes zu kommen, müssen wir uns noch einmal den einander korrespondierenden Begriffen „Intention“ (des Komponisten) und „Kritik“ (von Seiten des Herausgebers) zuwenden und sie in Beziehung zu gewissen realen Bedingungen des Editionswesens setzen.

„Intention“ ist im Vorstehenden immer gleichbedeutend mit „intendierter Text“ verwendet worden; P. Mies<sup>4</sup> charakterisiert diesen in Weiterführung eines Gedankens von Otto Jahn als den Text, „den der Komponist hat schreiben wollen“ (Sperrung nicht original). Dieser der Schreibintention des Komponisten entsprechende Text ist das primäre Ziel, das durch die Quellenkritik erreicht werden soll. Aber der kritische Herausgeber geht gewöhnlich über dieses Ziel noch hinaus, indem er den ermittelten Text gewissen Modifikationen unterwirft, die durch die Ansprüche der Gegenwart bedingt sind. Er tut das in dem Bewußtsein, den Intentionen des Komponisten zu folgen, definiert diese dann aber anders, nämlich nicht im engeren Sinne als Schreibintention, sondern im weiteren Sinne als die hinter ihr stehende Verklänglichkeitsintention oder wie man das nennen will, was der vom Komponisten beabsichtigten klanglichen Verwirklichung der von ihm gewählten Aufzeichnungsform entspricht. Soweit die Schreibintention für die Verklänglichkeitsintention irrelevant ist oder soweit die Verklänglichkeitsintention durch die Schreibintention für die Gegenwart nicht erschöpfend zum Ausdruck gebracht wird, sieht sich der Herausgeber als berechtigt an, die Aufzeichnungsform des Komponisten durch eine entsprechende heutige Aufzeichnungsform zu ersetzen. Die Quellenkritik erweitert sich damit zu einer Kritik der Schreibintention des Komponisten.

Freilich läßt sich die Abgrenzung des Textes, wie ihn der Komponist schreiben wollte, von dem Text, wie er ihn hätte schreiben müssen, um den Wünschen der heutigen Zeit entgegenzukommen, nicht auf der ganzen Linie streng durchführen. Entsprechend sind auch die beiden Phasen der kritischen Revision nicht durchweg säuberlich von einander zu trennen. In vielen Punkten liegt die Grenze allerdings zutage, namentlich was gewisse Formen der Notation betrifft (z. B. die Partituranordnung, die Schlüsselung, die Akzidenziensetzung u. ä.). Wenn wir hierin üblicherweise modernisieren, um einen „lesbaren“ Text zu bieten, können wir uns in der Regel nicht auf die Schreibintention des Komponisten berufen, sondern sie höchstens als in dieser Beziehung irrelevant hinstellen. Das gilt ebenso für die Unterwerfung gewisser Schreibweisen des Komponisten unter den Zwang der heutigen Stichregeln. Fest liegt die Grenze auch hinsichtlich gewisser Elemente der

<sup>4</sup> *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. 4. Reihe, II, 1957, S. 17.

Aufführungspraxis, die der Komponist des 18. Jahrhunderts stillschweigend voraussetzen pflegt (z. B. Generalbaßaussetzung, Ausführung der Appoggiaturen, Unterscheidung von „langen“ und „kurzen“ Vorschlägen, „forte“-Anfang eines Satzes, wenn als erstes dynamisches Zeichen nach dem unbezeichneten Anfang ein *p* notiert ist, u. a.). Ihre Einbeziehung in den revidierten Text, um die Ausgabe „spielbarer“ zu machen, kann ebenfalls nicht durch die Schreibintention, sondern bestenfalls durch die aufführungspraktischen Intentionen des Komponisten bzw. seiner Zeit begründet werden. Die Grenze verschwimmt bei der Stilisierung gewisser unregelmäßig erscheinender Notierungsweisen und vor allem bei der Berichtigung und Ergänzung von Vortragszeichen (Dynamik, Artikulation u. a.) nach Analogie. Zu einem gewissen Grade kann man sie noch als Teil der engeren Revision betrachten, die bieten will, was der Komponist zu schreiben beabsichtigte oder wenigstens durch den Kopisten vervollständigt sehen wollte. Dieser Teil der Revisionsarbeit geht jedoch unmerklich zu solchen Analogieergänzungen über, bei denen zu fragen ist, ob sie nicht schon der vom Komponisten stillschweigend vorausgesetzten, für die schriftliche Fixierung in keiner Weise vorgesehenen Aufführungspraxis angehören und also vor allem durch die Perfektion der heutigen Notierungsweise angeregt sind.

So wird der Text in jeder kritischen Ausgabe mehr oder minder stark modernisiert, das Werk soll wirklich „veröffentlicht“, d. h. dem heutigen Publikum zugänglich gemacht und nicht bloß, wie man boshaft gesagt hat, von einem Sarg in den anderen gepackt werden. Mit dem Begriff der Kritik läßt sich diese Modernisierung sehr wohl vereinigen, solange die Abweichungen vom primären Revisionsergebnis sich mit der Verklänglichkeitsintention des Komponisten decken und soweit sie kenntlich gemacht sind oder kommentiert werden (ausgenommen höchstens die als ganz selbstverständlich angesehenen). Man kann sogar der Meinung sein, daß die kritische Ausgabe innerhalb dieser Grenzen die Möglichkeiten der Modernisierung voll ausschöpfen soll. Darf das aber auch die Urtextausgabe?

Wir haben als das primäre Revisionsziel, das durch die Quellenkritik erreicht werden soll, den Text bezeichnet, der der Schreibintention des Komponisten entspricht. Der Urtext kann aber eigentlich nicht weiter von den Quellen entfernt liegen, als bis eben dahin, denn es heißt „Urtext“, und damit kann nur die ursprüngliche Aufzeichnungsform gemeint sein, wie sie vom Komponisten beabsichtigt war. Urtext ist eben der Text, den der Komponist zu schreiben beabsichtigte, und die Urtextausgabe ist somit eigentlich eine die Intention des Komponisten in diesem engen Sinne fassende Form der kritischen Ausgabe. Sie steht in der Linie, die von den fixierten Quellentexten ausgeht und in die freie Interpretation eines ursprünglich kritisch ermittelten Textes mündet, zwischen der diplomatischen Ausgabe und der kritischen Ausgabe im weiteren Sinn.

Wir müssen sogleich hinzufügen: Eine solche Urtextausgabe ist faktisch kaum realisierbar, denn der Herausgeber sieht sich, wie bei einer kritischen Ausgabe überhaupt, so auch bei einer Urtextausgabe gezwungen, das primäre Revisionsergebnis den Anforderungen der heutigen Editionstechnik anzupassen. Er verzichtet also von vornherein darauf, das Wort in seinem strengsten Sinn zu verstehen; er dehnt den Begriff ein wenig, damit er brauchbar wird. Wir werden auf diese

praktisch notwendige, theoretisch aber nicht begründbare Erweiterung des Urtextbegriffs unten noch zurückkommen.

Fassen wir die bisherigen Ausführungen zusammen, so stellen sich der Verwirklichung des Urtextgedankens drei Hindernisse entgegen, von denen die ersten beiden im Begriff des Urtextes selbst liegen und das dritte sich aus der heutigen Editionstechnik ergibt: 1. das Fehlen der letzten Gewißheit bei der quellenkritischen Ermittlung des vom Komponisten intendierten Textes und damit auch des Urtextes, 2. die theoretische Unmöglichkeit, die Grenzen zwischen Schreibintention und Verklänglichungsintention allseits zu bestimmen, und damit auch, den eigentlichen Urtext präzise einzugrenzen, 3. die praktische Unmöglichkeit, den so weit erkannten Urtext ohne jede Modernisierung zu veröffentlichen. Diese Hindernisse können im Einzelfall, namentlich wenn es sich um Musik handelt, die der Gegenwart schon näher steht, auf ein ziemlich unbedeutendes Maß zusammenschrumpfen, aber sie bestehen doch prinzipiell und sind in vielen Einzelfällen nicht unerheblich. Deshalb wird man bei Ausgaben nicht mit einem absoluten Urtextbegriff rechnen. Eine konkrete Urtextausgabe bietet den Text, der der Schreibintention des Komponisten entspricht, so gut diese feststellbar und eingrenzbar ist, und wird sich mit einem Mindestmaß an Modernisierungen begnügen, um möglichst dicht bei dem primären Revisionsergebnis zu bleiben. Sie wird den Text also möglichst nur „lesbar“ machen, nicht aber auch hinter dem Text liegende, ausschließlich aufführungspraktische Intentionen des Komponisten zu verwirklichen suchen. Andernfalls würde die Ausgabe sich von einer kritischen Ausgabe im weiteren Sinn nicht mehr unterscheiden.

Um die Wirklichkeit des Editionswesens zu erfassen, reicht diese Erklärung einer konkreten Urtextausgabe jedoch noch nicht aus. Es erscheint vielmehr geboten, eine Differenzierung vorzunehmen, die der gängigen Unterscheidung von „wissenschaftlichen“ und „praktischen“ Ausgaben, soll heißen: Ausgaben für die „Wissenschaft“ und für die „Praxis“, entspricht. Die Schlußfolgerung aus den vorstehenden Ausführungen, daß die Urtextausgabe ihrer quellenkritischen Methode nach eine wissenschaftliche Ausgabe ist, wird damit nicht angetastet, denn die Einteilung in sogenannte „wissenschaftliche“ und „praktische“ Ausgaben geht von der äußeren Zweckbestimmung aus, nicht eigentlich von der Methode der Textermittlung und Textgestaltung. Der auf die quellenkritische Methode bezügliche Gegensatz zu „wissenschaftlich“ wäre nicht „praktisch“, sondern „unwissenschaftlich“, und eine „praktische“ Ausgabe kann sehr wohl kritisch, also wissenschaftlich, und eine „wissenschaftliche“ Ausgabe praktisch sein. Worin kann sich dann aber eine „praktische“ Ausgabe, die auf der Quellenkritik basiert, von einer „wissenschaftlichen“ kritischen Ausgabe unterscheiden?

Vor allem in der Ausdehnung des kritischen Apparats, obwohl dieser heute gemeinhin als Bestätigung für den kritischen und damit wissenschaftlichen Charakter einer Ausgabe angesehen wird. Es ist zwar kaum denkbar, daß eine kritische Ausgabe zustande kommt, ohne daß der Herausgeber seine Revision mit einem kritischen Apparat begleitet. Damit ist aber nicht gesagt, daß dieser in extenso ein Bestandteil der Veröffentlichung sein müßte. „Kritische Berichte“ pflegen manches zu enthalten, was nicht mehr in direkter Beziehung zum Notentext steht,

so interessant es in sonstiger Beziehung sein kann. Anderes bezieht sich zwar auf den Text (etwa dieser oder jener unmaßgeblichen Quelle), aber nicht auf den Urtext, steht also nicht in notwendigem Zusammenhang mit dem Zweck der Ausgabe, wenn sie eine Urtextausgabe ist. Wieder anderes bezieht sich zwar auf den Urtext, ist aber oft kein echtes Problem. So werden meist verhältnismäßig wenige detaillierte Bemerkungen übrig bleiben, die für die richtige Beurteilung des vorgelegten Textes als Urtextes unentbehrlich sind. Damit wird sich eine „praktische“ Urtextausgabe, da ihr an der Befriedigung sonstiger wissenschaftlicher Bedürfnisse nicht gelegen ist, begnügen können, ohne ihren Charakter als kritische Ausgabe preiszugeben. Entscheidend ist nicht der „Kritische Bericht“, sondern die kritische Methode.

In der Ermittlung des Textes, in der primären Revision, darf es keine Unterschiede zwischen „wissenschaftlicher“ und „praktischer“ Urtextausgabe geben, denn in der primären Revision liegt der eigentliche Urtextbegriff beschlossen. Diesen haben wir allerdings oben durch Einbeziehung der sekundären — über die Schreibintention des Komponisten hinausgehenden — Revision erweitern müssen, um den heutigen allgemeinen Editionsbedingungen gerecht zu werden, und so liegt die Frage nahe, ob für eine „praktische“ Urtextausgabe nicht besondere Umstände zwingend sind, die eine noch etwas stärkere Erweiterung des Urtextbegriffes durch die Mittel der sekundären Revision erheischen.

Die Bezeichnung „Urtext“ wird nur gelegentlich für Denkmal- und Gesamtausgaben<sup>5</sup>, also für „wissenschaftliche“ Ausgaben gebraucht, meistens aber für Einzelausgaben von Werken der „klassischen“ Hausmusik, vorwiegend Klaviermusik oder Musik mit Klavierbegleitung. Diese Ausgaben fügen sich in den auf das „praktische“ Musikleben zugeschnittenen äußeren Rahmen des gewöhnlichen Editionswesens ein. In diesem Rahmen wollen sie den wissenschaftlichen Urtextgedanken fruchtbar machen. *„Darin, daß durch die edle, unverfälschte Sprache unserer großen musikalischen Genies der Geschmack eines möglichst breiten musikausübenden Publikums für das wirklich Große gebildet und entwickelt wird, liegt — neben der im engeren Sinne wissenschaftlichen — die große kulturgeschichtliche Aufgabe einer Urtextausgabe“*<sup>6</sup>. Die angestrebte Breitenwirkung würde durch „wissenschaftliche“ Ausgaben aus den verschiedensten Gründen nicht erreicht. An dieser Stelle braucht nur einer dieser Gründe berücksichtigt zu werden: Man würde an „wissenschaftlichen“ Ausgaben technische Spielhilfen von der Art der Fingersatzbezeichnung vermissen. (Die Generalbaßaussetzung, die für ebenfalls unentbehrlich gilt, ist auch schon in vielen „wissenschaftlichen“ Ausgaben anzutreffen.) Anders ist es nicht zu erklären, daß die meisten dieser Urtextausgaben auf die Beifügung solcher technischer Spielhilfen nicht verzichtet haben. Sie werden offenbar als das spezifisch Praktische an einer Ausgabe angesehen. Das „Gütezeichen“<sup>7</sup> Urtext wird nicht auf dieses Beiwerk, sondern auf den wesentlichen Inhalt der Ausgabe bezogen und soll sie in dieser Hinsicht von den sonstigen

<sup>5</sup> Die Neue Bach-Ausgabe etwa nennt sich in dem Vorwort zu jedem Notenband „Urtextausgabe“.

<sup>6</sup> G. Henle: *Über die Herausgabe von Urtexten*, in *Musica* 1954, S. 380.

<sup>7</sup> J. Müller-Marein: *Wie „ur“ ist ein Musik-Urtext* (Wochenzeitung „Die Zeit“ v. 12. 12. 1958, S. 5). — Das Wort „Urtext“ erscheint manchmal sogar auf englischsprachigen Titeln.

„praktischen“ Ausgaben, in erster Linie von der „Bearbeitungsausgabe“, auf den ersten Blick unterscheidbar machen.

Die „Urtext“-Bewegung ist eine Tatsache, an der eine Untersuchung nicht vorbeigehen kann, ohne wirklichkeitsfremd zu werden. Weder läßt sich im Widerspruch zur Tradition verlangen, daß die im „praktischen“ Editions Wesen heimische Bezeichnung „Urtext“ nur „wissenschaftlichen“ Ausgaben vorbehalten werden solle, noch läßt sich von einer „praktischen“ Ausgabe verlangen, daß sie sich in nichts von einer „wissenschaftlichen“ unterscheiden dürfe. Deshalb müssen wir für die „Praxis“ mit einem Urtextbegriff rechnen, der in der kenntlich gemachten sekundären Revision durch die notwendigsten Zugeständnisse an die „Praxis“, über die jeder Urtextausgabe zukommenden hinaus, erweitert ist.

Auf was sich die sekundäre Revision bei einer „praktischen“ Urtextausgabe erstrecken darf, läßt sich wohl kaum mit einer von der Sache — nicht vom Zweck — her überzeugenden Theorie festlegen, da die sekundäre Revision überhaupt, auch bei einer „wissenschaftlichen“ Ausgabe, nicht aus dem eigentlichen Urtextbegriff herzuleiten ist. Hier hilft nicht eine Theorie, sondern nur die Vernunft. Der rigorose Urtextstandpunkt läßt sich bei vieler Musik, wie gesagt, nicht einmal in einer „wissenschaftlichen“ Ausgabe verwirklichen, und so rigoros, wie ihn eine Theorie erst einmal zu verstehen suchen muß, ist der Urtextbegriff in praxi auch wohl nie verstanden worden. Gleichwohl bleibt er die Leitidee auch für eine „praktische“ Urtextausgabe. Es wäre unvernünftig, die sekundäre Revision so weit zu treiben, daß eine „Bearbeitungsausgabe“ entsteht, selbst wenn die Bearbeitung kenntlich gemacht ist. Eine Urtextausgabe soll der „Praxis“ vielmehr nur so weit entgegenkommen, wie es nötig ist, um ihren Zweck zu erfüllen, nämlich den Urtext in der „Praxis“ zu verbreiten. Wenn das bedeutet, einige Attribute gewöhnlicher „praktischer“ Ausgaben zu übernehmen, so ist es das Beste, solche auszuwählen, die einerseits am wenigsten in den musikalischen Text eingreifen und andererseits ausreichen, um die Ausgabe „praktisch“ zu machen. In beider Hinsicht bietet sich eben die bevorzugte technische Spielhilfe der Fingersatzbezeichnung (bei Violinmusik auch der Zeichen für Auf- und Abstrich) an<sup>8</sup>. Wenn aber die Ausgabe im musikalischen Text selbst praktikabler gemacht werden muß, so dürfte es das Beste sein, dem Urtext gegebenenfalls eine einfache Generalbaßaussetzung beizufügen und ihn durch vorsichtige Analogieergänzungen von Vortragszeichen dem Text einer kritischen Ausgabe im weiteren Sinn anzunähern, wie es bei vielen der einschlägigen Ausgaben geschehen ist.

Sowohl „wissenschaftliche“ wie „praktische“ Urtextausgaben stellen einen unvermeidlichen Kompromiß zwischen dem eigentlichen Urtextbegriff und den allgemeinen Bedingungen des heutigen Editions Wesens dar. Bei einer „praktischen“ Urtextausgabe ist der Urtextanspruch noch in besonderer Weise bedingt. Die Ausgabe wird ihn umso mehr verdienen, je mehr sie sich auch in der sekundären Revision von dem eigentlichen Urtextbegriff leiten läßt, und sie wird dieses Anspruchs spätestens dann verlustig gehen, wenn sie im musikalischen Text die

---

<sup>8</sup> H. v. Hase (*Über den Gebrauch der Bezeichnung „Urtext-Ausgabe“* in *„Musikhandel“*, 1952, S. 43) möchte auch technische Spielhilfen von einer Urtextausgabe ausgeschlossen wissen, scheint dafür aber andere und viel wichtigere Bedingungen des Urtextes nicht zu sehen. Den gegenteiligen Standpunkt vertritt im Schrifttum G. Henle (a. a. O., S. 380).

Grenzen einer kritischen Ausgabe überschreitet. Aber schon die Bezeichnung einer kritischen Ausgabe im weiteren Sinn als „Urtextausgabe“ ist ein recht freier und nicht nachahmenswerter Gebrauch des Wortes. Man sollte dann lieber nur „Kritische Ausgabe“ sagen und die Bezeichnung „Urtext“ solchen Ausgaben vorbehalten, die — bei „praktischen“ Ausgaben unbeschadet etwaiger technischer Spielhilfen — sich mehr an den eigentlichen Urtextbegriff halten.

## II.

### a.

Die Voraussetzungen für die heutige „Urtext“-Bewegung auf dem Gebiet der „praktischen“ Ausgaben liegen in der Entwicklung des Editionswesens im 19. Jahrhundert. Lehrreich ist die im Jahre 1801 beginnende Geschichte der Ausgaben Bachscher Klavierwerke; sie sei im folgenden kurz skizziert.

Von einer umfassenden Quellenkritik war man anfangs noch weit entfernt, aber andererseits enthielt man sich auch der bearbeitenden Eingriffe: Bachs Klavierwerke erschienen wenigstens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in der Regel noch ohne alle Vortragszeichen. Für die Ausgaben Bachscher Orgelkompositionen gilt das noch länger, mindestens bis zu ihrer ersten Gesamtausgabe, der „*Kritisch-korrekten Ausgabe*“ von Griepenkerl und Roitzsch (1844 ff.), und oft begnügen sie sich sogar, vermutlich im Anschluß an ihre jeweilige handschriftliche Vorlage, mit zwei Systemen, verzichten also auf ein eigenes System für das Pedal. In den Klavierausgaben wurden Fingersätze und Vortragszeichen erst seit Czerny üblich. Czernys anscheinend erste Bachausgabe ist aus instruktiven Zwecken erwachsen und, soweit zu sehen, die erste Ausgabe eines Bachschen Klavierwerks mit Fingersatz: 1822 gab er als Nr. 3 seiner *Kunst des Fingersatzes auf dem Piano-Forte in einer Sammlung classischer Compositionen* (Wien, Diabelli) die a-moll-Fuge BWV 944 mit Fingersatz, aber ohne sonstige Vortragszeichen (außer zwei Tempoüberschriften) heraus („*Première Édition d'après un manuscrit*“). Mit Czernys Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers (1837, „*Oeuvres complètes*“, Liv. I und II, Peters) ist dann der Schritt zur vollen Interpretationsausgabe getan. Laut Vorwort sind die Vortragszeichen nach dem unbezweifelbaren Charakter jedes Stücks, nach Beethovens Vortragsweise und nach eigener Erfahrung gestaltet. Griepenkerl, der schon 1819 die *Chromatische Fantasie und Fuge* mit einer Abhandlung über den wahren Vortrag derselben herausgegeben hatte, hat die Vortragszeichen in den von ihm bearbeiteten Bänden dieser „*Oeuvres complètes*“ nach der von seinem Lehrer Forkel, „*den Wilhelm Friedemann und C. Ph. Emanuel Bach für einen wahren Genossen der Bach'schen Schule anerkannten*“, vermittelten Tradition eingerichtet<sup>9</sup>. Man gewinnt den Eindruck, daß die Herausgeber sich anfangs noch um eine Rechtfertigung für die Zufügung von Vortragszeichen bemühten. Aber bald gab es fast nur noch Ausgaben, in denen Virtuosen oder Pädagogen ihre persönliche Auffassung ohne Bedenken zum Ausdruck brachten. Liszts Ausgabe der obenerwähnten Fuge BWV 944 (*Mustersammlung Classischer Praeludien, Fugen u. s. w. mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes*, 1842, Schlesinger) hat außer Fingersätzen schon viele Vortragszeichen, dabei das rasende

<sup>9</sup> Vorwort von 1843 zu Liv. 9.

Tempo Allegro molto M. M. ♩ = 152. Bülow's Interpretationen einzelner Klavierwerke, namentlich der *Chromatischen Fantasie und Fuge*<sup>10</sup>, gewannen autoritatives Ansehen, zogen sich aber auch die Gegnerschaft konservativer Kreise zu, die freilich selber nicht den reinen Text boten. Carl Reinecke 1867 ff., Adolf Ruthardt in den 1890er Jahren und andere Pädagogen befriedigten mit ihren mehr oder weniger bezeichneten Ausgaben die wachsende Nachfrage nach Bachs Klavierwerken, die sich vor allem aber in der fast unübersehbaren Masse bezeichneter oder im eigentlichen Sinne bearbeiteter Einzelausgaben niedergeschlagen hat<sup>11</sup>. Nur ausnahmsweise zog man die Quellen zu Rate<sup>12</sup> oder verzichtete auf Vortragszeichen<sup>13</sup>. Der Mühe des Quellenvergleichs glaubte man sich erst recht enthoben, seitdem die nach damaligen Begriffen kritische, aber „bezeichnete“ Ausgabe von Bischoff und die Bände der Bachgesellschaft vorlagen, zu denen sich 1896 noch Ernst Naumanns Ausgabe der Klaviersuiten in der Reihe *Urtext Classischer Musikwerke / Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* gesellte. Einzelne Herausgeber beriefen sich nun zwar auf den Urtext<sup>14</sup>, aber die Interpretation schoß weiter ins Kraut (M. Reger—A. Schmid-Lindner 1916/17, Busoni-Petri-Mugellini 1915-1923). Erst in den 1930er Jahren setzte sich der Urtextgedanke mit den Bach-Ausgaben des Peters-Verlages durch, namentlich denen von Landshoff und Soldan<sup>15</sup>. Speziell Landshoffs Ausgabe der Inventionen und Sinfonien ist eine wissenschaftliche Leistung von Rang. Allerdings sind die Grenzen zur Bearbeitungsausgabe hin nicht bei allen diesen Peters-Ausgaben gleich streng eingehalten. In van Leydens Ausgabe der Gambensonaten, die neuerdings wenigstens in den Verlagsprospekten als „Urtext“ bezeichnet ist, dürften sie überschritten sein, und in Landshoffs Ausgabe des *Musikalischen Opfers* ist es ein Schönheitsfehler, daß die Nummern 12 und 13 die Cembalostimme nur als eine mit modernen Vortragszeichen versehene Aussetzung des Generalbasses in Normalstich bringen. Auch die in manchen Ausgaben praktizierte „griffige“ Schreibweise des Klaviersatzes wäre heute nicht mehr unbedingt gutzuheißen. — 1949 setzte eine neue „Urtext“-Bewegung mit den Ausgaben des ganz auf „Urtextausgaben klassischer Musikwerke“ spezialisierten G.

10 Dieses Werk hat besonders viele Virtuosen zur Herausgabe gereizt: von Czerny, Liszt, Bülow, Anton Rubinstein, Busoni, d'Albert, E. Sauer, Stradal bis Edwin Fischer.

11 Allein vom *Wohltemperierten Klavier* sind von 1801 bis heute mindestens 50 Ausgaben, bei denen ein Herausgeber oder Bearbeiter persönlich genannt wird, und etwa 30, für die kein Herausgeber, sondern nur ein Verlag zeichnet, erschienen. Dazu kommen etwa 150 Ausgaben oder Arrangements mehrerer oder einzelner Stücke aus diesem Werk.

12 So Kroll mit seinen Ausgaben des *Wohltemperierten Klaviers* (1862, Peters) und der *Inventionen* (um 1868, Fürstner), Bischoff in seiner Gesamtausgabe (1880—1888, Steingräber) und natürlich die einschlägigen Bände der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft.

13 Etwa Chrysander in seiner *Sammlung der Clavier-Compositionen* (um 1856/57), Farrenc in Bd. 8 seines *Trésor des Pianistes* (1869).

14 J. Röntgen edierte um 1900 das *Italienische Konzert*, „nach den Urtexten revidiert“ (Universal-Edition), und A. F. Wouters gab um die gleiche Zeit bei Katto in Brüssel einige Klavierwerke heraus „d'après les textes originaux“.

15 Es sind die „*Neue Ausgabe von Carl Flesch*“ der *Violinsoli* BWV 1001—1006, die Bearbeitung und Original untereinander druckt (1930), die *Gambensonaten* BWV 1027—1029, „nach den Quellen herausgegeben von Rolf van Leyden“ (1933), sodann (1933—1939), teils von Landshoff, teils von Soldan besorgt, die *Inventionen und Sinfonien* „im Urtext“, die *Brandenburgischen Konzerte* in erster Linie „nach dem Autograph“, die *Orchester-suiten*, die *Triosonaten* als „*Neue Urtext-Ausgabe*“, die *Flötensonaten* (BWV 1030—1035), „nach den (Autographen und) zeitgenössischen Handschriften revidiert“, ferner die *Goldberg-Variationen*, die *Klavierpartiten*, das *Italienische Konzert* nebst *Französischer Ouvertüre* und die *Klavierduette*, alle in erster Linie „nach dem Erstdruck revidiert“, sowie das *Musikalische Opfer* „im Urtext und in einer Einrichtung für den praktischen Gebrauch“.

Henle-Verlags (gegründet 1947) ein, der von Bach bisher das *Wohltemperierte Klavier*, die sechs *Partiten*, die *Inventionen* und *Sinfonien*, die französischen und englischen Suiten und die *Kleinen Präludien und Fughetten* herausbrachte, wobei die Abgrenzung von der Bearbeitungsausgabe durchweg streng durchgeführt wurde. Um die gleiche Zeit nahm auch der Peters-Verlag (Frankfurt) seine „Urtext“-Aktivität wieder auf, allerdings überwiegend mit unveränderten Neuauflagen seiner früheren Ausgaben, wobei auch solche, die ursprünglich nicht „Urtext“ hießen, diese Bezeichnung erhielten.

b.

Bei den Werken anderer Komponisten läßt sich im 19. Jahrhundert eine ähnliche Entwicklung feststellen. Wenn auch die Veränderungen an den Texten anfangs meist noch nicht sehr tiefgreifend waren, so zeigt sich in diesen korrigierten, revidierten und mit Fingersatz versehenen Editionen eine ganz neue Einstellung. Unter dem Deckmantel des bloßen Korrigierens und Revidierens werden Vortragszeichen weggelassen, geändert oder ergänzt, das Notenbild umgestaltet oder unterschiedliche Notierungen angeglichen. Letztlich steht hinter diesen Veränderungen schon der Wille, die Werke der großen Meister in einer zeitentsprechenden Form anzubieten. Nach und nach wurde die Überlagerung durch fremde Zutaten (etwa Riemanns Phrasierung) so stark, daß die originale Vortragsbezeichnung nicht mehr zu erkennen war, und auch vor willkürlichen Notenänderungen wurde nicht haltgemacht<sup>16</sup>. Die Akademie der Künste zu Berlin umriß daher die Ziele ihrer 1895 bis 1899 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Urtextausgaben der Klaviersonaten von Mozart und Beethoven, der Violinsonaten von Mozart, der Etüden von Chopin, von Klavierwerken Carl Philipp Emanuel und Klaviersuiten Johann Sebastian Bachs in einem allgemein gehaltenen Vorwort mit diesen Worten:

*„Je weiter mit der Zeit die Kreise geworden sind, in denen die Musik unserer classischen Meister geübt wird, desto häufiger hat man auf gewissen Seiten das Bedürfniss empfunden, dem schwächeren Können und unentwickelteren Verständniß durch sogenannte ‚bezeichnete‘ Ausgaben zu Hilfe zu kommen. Nicht wenige von diesen haben dann wieder anderen Ausgaben gleicher Bestimmung als Grundlage gedient; so sind manche Werke allmählich mit einer vielfachen Schicht fremder Zuthaten überzogen worden.*

*Vor allem ist die Clavier- und Violinmusik Gegenstand solcher Bestrebungen gewesen. Sie haben aber, da die Originalausgaben der meisten dieser Compositionen aus dem Handel verschwunden, von manchen, wie z. B. den Violin- und den meisten Clavierwerken Sebastian Bachs, solche überhaupt nicht vorhanden gewesen sind, endlich dahin geführt, dass dem ausübenden Künstler oder dem Lehrer in sehr vielen Fällen die Möglichkeit ganz genommen ist, ein Werk in derjenigen Gestalt sich zu verschaffen, in der es der Meister ursprünglich vor der Welt hat erscheinen lassen.*

*Der Gefahr einer Quellenversumpfung vorzubeugen, die sich auf diesem Wege allmählich vollziehen könnte, ist der nächste Zweck der Ausgabe dieser Urtexte. Wo von den Autoren selbst besorgte Ausgaben vorhanden sind, werden diese ohne jegliche Änderung und Zuthat wiedergegeben, und nur dort, wo Druckfehler mit Sicherheit zu erkennen waren, ist stillschweigend ihre Correctur erfolgt. Zweifelhafte Stellen sind als solche kenntlich gemacht.“*

<sup>16</sup> E. und P. Badura-Skoda: *Mozart-Interpretation*. Wien / Stuttgart (1957), S. 140.

Besonders Max Friedlaender hat sich zu der Methode, möglichst den Originaldruck als hauptsächlichste Quelle zu benutzen, in seinem Aufsatz „Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke“<sup>17</sup> bekannt. So wertvoll und anerkennenswert der Versuch war, die Klavierwerke in „gereinigten“<sup>18</sup> Texten vorzulegen, so war die Ausgangsstellung, sich möglichst weitgehend auf die Originaldrucke zu stützen, von vornherein zu eng gefaßt. Carl Krebs hat in dem Quellenverzeichnis seiner Urtextausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten von 1898 die Originaldrucke bezeichnenderweise zuerst und die Autographe erst zuletzt als maßgebliche Vorlagen genannt. Zudem wirkte die Bearbeitungspraxis, gegen die man sich wandte, doch so stark nach, daß sich die Herausgeber nicht gänzlich davon freimachen konnten. So wurde das originale Notenbild noch weitgehend nach modernen Gesichtspunkten verändert wiedergegeben, und gelegentlich wurden auch zu weitgehende Ergänzungen von Vortragszeichen vorgenommen. Erst Schenker entdeckte die Bedeutung des Autographs mit seinen Notierungsfeinheiten in seinen Arbeiten zur Erläuterungsausgabe der letzten Klaviersonaten Beethovens (1913–1920). Von Schenker hat die musikphilologische Methode neue und entscheidende Anregungen erhalten. Wenn auch seine Ausgaben der Beethovenschen Klaviersonaten nicht als „Urtext“ im Titel gekennzeichnet wurden, so sind sie doch als solcher angesehen worden, da sie den Ansprüchen der wissenschaftlichen Akribie weitgehend entsprachen. Otto Erich Deutsch hat deswegen 1927 von der „wahren Urtextausgabe der Sonaten Beethovens“ durch Schenker gesprochen<sup>19</sup>. Gegenüber Schenker wird jedoch gelegentlich durch eine genauere Feststellung der Quellenabhängigkeiten eine andere Bewertung der Lesarten (auch in den Drucken) vorzunehmen sein.

Sowohl durch die genannte Akademieausgabe — die erste Ausgabe, die sich als „Urtext“ bezeichnete — als auch eben durch Schenker war der Weg für die „praktischen“ Urtextausgaben gewiesen worden. Zunächst allerdings wurde kaum ein gleichartiger Einsatz gewagt, vielmehr wurde in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wegen des noch nachwirkenden Bearbeitungsverfahrens, wenn dieses auch seinen Höhepunkt bereits überschritten hatte, versucht, Urtext und Bearbeitung zu vereinen<sup>20</sup>. Die guten Ausgaben der Klaviermusik griffen jedenfalls nun auch auf die Quellen zurück. Recht häufig werden allerdings seit den dreißiger Jahren aus Bequemlichkeitsgründen einfach ohne Nachprüfung die alten Gesamtausgaben (z. B. von Händel, Haydn und Mozart) zugrunde gelegt und die entsprechenden Publikationen mit dem Hinweis oder Kennzeichen versehen: „auf Grund der Urtextausgabe“ oder „nach dem Urtext“. Bei diesen Pseudo-Urtextausgaben handelt es sich einfach um Nach- oder sogar Raubdrucke<sup>21</sup>. Man bekennt sich dazu mit den genannten Hinweisen und bestätigt damit unbewußt, daß nur die wissenschaftlich-kritische Methode, welche die Quellen heranziehen muß, wie es bei den Gesamtausgaben getan worden ist, bei der Herausgabe von Musik-

17 Jahrbuch Peters 14. Jg. 1907, S. 13–33, auch als Sonderdruck der Weimarer Gesellschaft der Bibliophilen unter dem Titel „Ueber musikalische Herausgebertätigkeit“ 1922 erschienen.

18 Jahrbuch Peters, S. 15.

19 Über die bibliographische Aufnahme von Originalausgaben unserer Klassiker, Beethoven-Zentenarfeier, Wien, 26. bis 31. März 1927, S. 269.

20 Siehe Kap. III, Fünftes Mißverständnis.

21 Zur Berechtigung dieses Ausdrucks vgl. Köchel-Einstein, 3. Aufl., S. XLI: „... soweit diese Neuausgaben nicht überhaupt lediglich die Ergebnisse der Gesamt-Ausgabe sich zu eigen gemacht haben, also im eigentlichen Sinn Raubdrucke sind.“

werken einen Urtext bieten kann. Gleichzeitig trat im Peters-Verlag in den dreißiger Jahren eine wirklich auf die Quellen zurückgehende Urtextbewegung hervor, deren Hauptarbeitsgebiet Bach oben charakterisiert wurde. Es kamen aber auch Werke von anderen Komponisten heraus, so die Klavierstücke Haydns und Mozarts (revidiert von Soldan). Völlig durchgesetzt hat sich die Erkenntnis von der Notwendigkeit des unmittelbaren Quellenstudiums im letzten Jahrzehnt in den Ausgaben des Henle-Verlages, der sich neben Bach hauptsächlich auf die Wiener Klassik und die Romantik konzentriert (Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin).

Gerade in den letzten Jahren ist das Interesse für Urtextausgaben beim Fachmusiker und beim Laien so stark angewachsen, daß verschiedene Wege eingeschlagen wurden, um diese Nachfrage zu befriedigen. Dabei ist der Begriff „Urtext“ zum Teil recht weitherzig ausgelegt worden, so daß die Gefahr besteht, daß er sich allmählich abnutzt und seine Glaubwürdigkeit verliert.

### III.

Hauptsächlich fünf Mißverständnisse sind es, die Herausgebern bzw. Verlegern manchmal unterlaufen, wenn sie meinen, eine Urtextausgabe zu veröffentlichen.

Erstes Mißverständnis: Der ungeprüfte Nachdruck einer Ausgabe könne „Urtext“ genannt werden, wenngleich Anlaß zu der Vermutung besteht, daß ein neuer Quellenvergleich bessere Ergebnisse zeitigen würde. Dieser Anlaß besteht vor allem dann, wenn inzwischen neue Forschungen über den Gegenstand der Ausgabe getätigt worden und besonders wenn wichtige neue Quellen aufgetaucht sind. „Urtext“-Ausgaben, die ungeprüfte Nachdrucke darstellen, sind nicht selten. Manchmal werden sie herausgegeben, obwohl die Gewißheit besteht, daß die Vorlage revisionsbedürftig ist<sup>22</sup>. Aber die Skepsis darf noch einen Schritt weiter gehen. Besteht Anlaß zu der Vermutung, daß eine neue Prüfung der Quellen bessere Ergebnisse zeitigen würde, nicht prinzipiell? Zwei Grundsätze sollten anerkannt werden: 1. Die Bezeichnung „Urtext“ kann nur der verantworten, der den Urtext selber ermittelt hat; 2. der Urtext der Urtextausgabe ist eine originale Herausgeberleistung, die, wenn sie nicht mehr aktuell ist, nur noch historische Bedeutung hat. Daraus ergeben sich verschiedene Einwände gegen „Urtext“-Ausgaben, die Nachdrucke sind. Die Unterschiede in den Formulierungen ihres Anspruchs, ob „Nach der Urtextausgabe“, „Nach dem Urtext“, „Urtextausgabe nach N.N.“ oder „Urtext“, sind im wesentlichen belanglos; der springende Punkt bleibt doch, daß der Nachdruck als Urtext erscheinen soll.

a) Die Vorlage kann diese Bezeichnung ebenfalls geführt haben. Wenn sich seitdem aber Möglichkeiten ergeben haben, eine bessere Urtextausgabe herzustellen, ist der Urtextanspruch veraltet. Dem unveränderten Neudruck muß mindestens eine Prüfung vorausgehen, ob sich bessere Möglichkeiten ergeben haben. Wenn eine Prüfung dieser Art nicht erfolgt, sollte man die Bezeichnung „Urtext“ fallen lassen, um nicht den bloßen Anschein der Aktualität zu erwecken.

<sup>22</sup> Badura-Skoda (a. a. O., S. 141) verweisen auf die „Lea Pocket Scores“, die auf ihre photomechanischen Nachdrucke aus der alten, heutigen Urtextansprüchen nicht genügenden Mozart-Ausgabe (1876–1886) „From the Urtext-Edition“ drucken.

Ein einschlägiger Fall ist der unveränderte Neudruck des VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1956, von Rudorffs Akademieausgabe der Mozartschen Klaviersonaten und -fantasien (1895). In dem neuen Vorwort wird ein Auszug aus dem allgemeinen Vorbericht der Akademieausgabe gebracht und der Neudruck mit dem Mozart-Jahr 1956 begründet, alles in einem Geiste, als wenn die Urtextgültigkeit dieser Ausgabe heute noch so unbezweifelbar wäre wie vor sechzig Jahren. In Wirklichkeit sind wichtige neue Quellen (auch Autographe) bekannt geworden, die heute von einer Urtextausgabe herangezogen werden müßten. Außerdem zeigen stichprobenartige Vergleiche mit den Quellen, daß Rudorff doch nicht ganz auf freie Zutat von Artikulationszeichen verzichtet hat.

b) Die Vorlage braucht die „Urtext“-Bezeichnung nicht getragen zu haben. Da der Verantwortliche für den Neudruck sie von sich aus aber nicht verantworten kann, beruht die Annahme ihrer Begründbarkeit eigentlich auf einem Vorurteil, nicht auf wissenschaftlicher Überzeugung. Beispiele sind Nachdrucke aus alten Gesamtausgaben.

c) Der Nachdruck kann (ohne Einsichtnahme in die Quellen) verändert sein, sei es durch eine andere Notierungsweise, sei es durch willkürliche Zusätze oder Weglassungen, sei es durch eine Quasi-Revision auf Grund des Lesartenverzeichnisses der Vorlage. In den ersten beiden Fällen ist in der Regel anzunehmen, daß das Ergebnis urtextferner sein wird als die Vorlage. Die Quasi-Revision kann dagegen ein besseres Ergebnis als die Vorlage zeitigen, wenn nämlich der Nachherausgeber eine bessere Quellenbeurteilung vornimmt als der Originalherausgeber und wenn dessen kritischer Apparat dafür eine ausreichende und verlässliche Grundlage bildet. Das Ergebnis wäre aber bestenfalls doch nur ein Urtext aus zweiter Hand.

Betrachten wir ein Beispiel eines veränderten Nachdrucks!

Die Standardausgabe der Klaviersonaten Haydns ist bislang die von Karl Päsler im Rahmen der Torso gebliebenen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Trotz seines recht umfassenden Quellenmaterials war Päsler so vorsichtig, die objektiven Grenzen für die Erstellung des Urtextes von Haydns Klaviersonaten aufzuzeigen: *„Eine durchweg Urtext bietende Ausgabe liegt leider nicht im Bereich der Möglichkeit, weil viele Autographe verlorengegangen oder verschollen sind, die erhaltenen authentischen Abschriften nicht völlig die Autographe ersetzen, indem sie Haydn schwerlich ausreichend nachgeprüft hat, und die Originalausgaben infolge der damaligen Unzulänglichkeit der Notenstecher so manche Fehler aufweisen, wo das Richtige kaum noch zu ermitteln ist“* (Vorwort, 1918). Päslers kritische Ausgabe hat dann als Grundlage für C. A. Martienssens Ausgabe (Ed. Peters No. 713) gedient. In dem Titel trägt diese den Vermerk: *„Nach dem Urtext neu herausgegeben.“* Im Vorwort (1937) heißt es genauer: *„ . . . liegt der Urtext Karl Päslers . . . zugrunde“*. In neuen Prospekten des Verlages wird die Ausgabe einfach als „Urtext“ angezeigt, obwohl Päsler selbst vorsichtiger war. Ein Vergleich der Klaviersonate Nr. 19 (nach Päslers Zählung, die eine chronologische Ordnung anstrebte und in der Edition Peters nicht übernommen wurde) zeigt folgendes: Die stichtechnischen, aus der Quellenkritik hervorgegangenen Unterscheidungen Päslers, die den Urtext erst erkennen lassen, verschwinden; was dort Kleinstich ist, wird hier Normalstich, und neue Vortragszeichen, die bei Päsler, der in der Berücksichtigung sekundärer Quellen schon sehr weitherzig ist, überhaupt nicht stehen, kommen in Kleinstich hinzu, außerdem sogar frei erfundene — nicht nur nach Analogie ergänzte — Artikulationszeichen in Normalstich. Ferner sind alle Vorschläge, die der Herausgeber als „lange“ aufgefaßt hat, in normalen Noten ausgeschrieben (wenn auch durch Akzent kenntlich gemacht) und die übrigen als moderne

kurze Vorschläge wiedergegeben, wobei naturgemäß manche Lösung problematisch bleibt. Auf die Beibehaltung solcher Feinheiten wie Balkenziehung und Verteilung der Noten auf die Systeme hat der Nachherausgeber im Gegensatz zu Päsler offenbar keinen Wert gelegt. Zum Autograph (1767) verhält sich die Edition Peters wie eine typische Interpretationsausgabe, und auch über die zwei Jahrzehnte späteren Erstdrucke geht sie erheblich hinaus. Martiensen bietet eine sehr praktische Ausgabe, aber auf die Bezeichnung „Urtext“ hätte verzichtet werden sollen, wie es bei den ebenfalls von Martiensen bearbeiteten *Sedix leichten Divertimenti* von Haydn (Edition Peters No. 4443) wirklich geschehen ist. Hier handelt es sich laut Vorwort ebenfalls um eine nach Päsler gearbeitete „praktische Neuausgabe“, bei der „alle dynamischen Bezeichnungen, fast alle Bogen und alle Staccato-Punkte“ Zutaten des Bearbeiters sind. Dennoch hat der Verlag diese Bearbeitung wenigstens in seinen Prospekten neuerdings als „Urtext“ angezeigt.

d) Die Tatsachen des Nachdrucks, der „Urtext“-Bezeichnung oder -Nichtbezeichnung der nachgedruckten Vorlage, der Veränderungen oder Nichtveränderungen, speziell der Quasi-Revision, können bekannt gegeben oder mehr oder weniger verschleiert werden. Vom gänzlichen Verschweigen der Tatsachen bis zum Weglassen des Datums unter dem Vorwort sind verschiedene Grade der künstlichen Aktualisierung einer historischen Ausgabe möglich<sup>23</sup>. Daß solche Verschleierungen überhaupt vorgenommen werden, scheint zu zeigen, daß die Verantwortlichen selber den von ihnen erhobenen oder erneuerten Urtextanspruch für nicht lupenrein halten.

Was für Nachdrucke gilt, gilt in gewissem Maße auch für Neuauflagen. Die Verlage würden sich um den Urtextgedanken verdient machen, wenn sie eine Urtextausgabe nicht beliebig lange unverändert neu auflegen, sondern, sobald Gründe dafür gegeben sind, sich zu einer neuen Revision entschließen<sup>24</sup> oder wenigstens die Ergebnisse einer neuen Revision in anderer Form mitteilen würden.

Zweites Mißverständnis: Eine Urtextausgabe brauche nicht diejenigen Quellen zugrunde zu legen, die die Erstellung eines authentischen Textes allein gewährleisten. Hier sind zwei Fälle zu unterscheiden: a) es gibt keine Originalquelle; b) die vorhandenen Originalquellen werden nicht oder nicht sämtlich benutzt. Der Fall a) schließt die Urtext-Gewißheit aus, wenn auch die Urtext-Möglichkeit bestehen bleibt und sogar seine Wahrscheinlichkeit gegeben sein kann. Das hängt ganz von dem auf Grund verschiedenartiger Vergleiche, nach äußeren und inneren Kriterien zu ermittelnden Wert der vorhandenen Quellen ab. Gibt es für eine Wertbeurteilung keine ausreichende Basis, wird man den Urtextanspruch besser fallen lassen. Ob eine Ausgabe sich, wenn es keine Originalquellen gibt, Urtextausgabe nennen darf, ist also eine nur im Einzelfall zu entscheidende Ermessensfrage. Der Fall b) ist allgemein zu beantworten. Der Urtext kann mit Erfolg nur nach einer möglichst umfassenden Quellenkritik und auf Grund der dabei festgestellten Originalquellen und sonstigen autoritativen Quellen ermittelt

<sup>23</sup> Ein krasser Fall: die Mozart-Ausgabe „*Eighteen Sonatas And Allegro For Violin and Piano / Original Version (Urtext)*“ bei Edwin F. Kalmus, Scarsdale, N. Y., ist ein photomechanischer Nachdruck der entsprechenden Notenseiten der von Engelbert Röntgen 1895/97 herausgegebenen Akademieausgabe, ohne daß diese Tatsache angegeben würde. Von den Fußnoten sind nur die Sternchen bei den Noten geblieben. — Ein weniger krasses Beispiel: Der photomechanische Neudruck (1950) nach derselben Akademieausgabe als „Urtext“ bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Nr. 5900 a/b), gibt seine Vorlage bekannt, verschweigt aber deren Alter und läßt deren Vorworte (mit Quellennachweisen) weg.

<sup>24</sup> Wie es der Henle-Verlag mit seiner Ausgabe der Mozartschen Klaviersonaten getan hat.

werden. Das erste Stadium, die Sonderung der Quellen in autoritative und für die Erstellung des Textes belanglose, kann in Fällen, wo hinreichend gesicherte Forschungsergebnisse vorliegen, wohl übersprungen werden, zumal bei einer „praktischen“ Urtextausgabe, denn der Aufwand, der mit der Beschaffung auch des nebensächlichsten Quellenmaterials verbunden ist, kann wohl nur für eine besonderen wissenschaftlichen Zwecken dienende Ausgabe nützlich sein. Natürlich ist es sehr ratsam, eventuell bereits vorliegende kritische Ausgaben zu vergleichen, und gefährlich, nur um der Neuheit willen von ihnen abweichen zu wollen, aber auf die Heranziehung der autoritativen Quellen darf nicht verzichtet werden. Wenn mehrere authentische Fassungen vorliegen, wird sich eine „praktische“ Urtextausgabe wohl mit der Wiedergabe einer Fassung — natürlich unter Bekanntgabe, welcher — begnügen dürfen. Dagegen ist die willkürliche Vermischung mehrerer Fassungen abzulehnen. Ein Beispiel sind die „Urtext“-Ausgaben von Bachs *Französischen Suiten* (durch Naumann, Frotscher, Hermann Keller, Steglich). Diese folgen alle dem „*eklektischen Verfahren*“ von Bischoff (1881)<sup>25</sup> und haben wegen des verschiedenen Geschmacks der Herausgeber, obwohl alle den „besten“ Text bringen wollten, in wesentlichen Punkten verschiedenen Fassungen den Vorzug gegeben, ohne sich grundsätzlich an jeweils eine Fassung zu halten. Besonders auch im Verhältnis von Autographen zu Erstausgaben besteht häufig die Gefahr, daß verschiedene Fassungen willkürlich vermischt werden.

Betrachten wir als Beispiel einer nicht auf eine ausreichende Quellengrundlage gestützten Ausgabe die Stella-Edition Nr. 1042<sup>26</sup>. Aus dem Vorwort (1952) geht hervor, daß die Ausgabe erfreulicherweise Ergebnis von Quellenstudien, also nicht einfach ein Nachdruck ist, wenn auch nicht klar wird, welche Quellen für die einzelnen Nummern vorgelegen haben. Doch werden hin und wieder auch in Fußnoten Hinweise auf Quellen gegeben. So heißt es z. B. beim 1. Satz der Sonate (Päsler-Nr.) 23: „*Tempobezeichnung fehlt im Autograph*“, und auch zu T. 3 ebenda wird eine autographe Lesart angegeben. Es gibt in dieser Sonate aber noch mehrere wichtige Abweichungen vom Autograph<sup>26a</sup>, die nicht erwähnt sind, und da auch sonst noch manches dafür spricht, daß das Autograph nicht verglichen worden ist, erhebt sich die Frage, ob die genannten Fußnoten nicht einen falschen Eindruck erwecken und ob unter den gegebenen Umständen eine „Urtext“-Ausgabe gewagt werden durfte. Daß überdies ein neuer Quellenvergleich trotz Päsler nicht überflüssig gewesen wäre, zeigt z. B. der 1. Satz der Sonate (Päsler-Nr.) 49. Hier hat Päsler beim Vergleich mit dem Autograph unter anderem übersehen, daß im 13. Takt der Durchführung im oberen System die 2. Stimme mit einer Viertelnote  $g^1$  zuendeführt wird, daß in der *a-piacere*-Überleitung zwischen der 27. und 28. Kleinstichnote die Noten  $f^2$  und  $es^2$  stehen und daß es in T. 21 der Reprise im oberen System nicht  $c^2$ , sondern  $ces^2$  heißt, von weniger erheblichen Abweichungen zu schweigen.

Drittes Mißverständnis: Eine Urtextausgabe könne auf Quellennachweise und auf jeglichen Kommentar verzichten. Ein ausführlicher Arbeitsbericht, wie ihn Landshoff seiner Urtextausgabe der Bachschen *Inventionen* und *Sinfonien* (Edition Peters

<sup>25</sup> Sicherlich meint Alfred Dürr (*Wissenschaftliche Neuausgaben und die Praxis*, in: *Musik und Kirche* 1959, S. 77–82), wenn er für die kritische Urtextausgabe die „*eklektische Methode*“ in Anspruch nimmt, nicht das Zusammenwerfen verschiedener Fassungen, sondern die durch die Unvollkommenheit der einzelnen, sich ergänzenden Quellen bedingte Auswahl der Lesarten, die zu einer Fassung gehören.

<sup>26</sup> *Joseph Haydn / 14 Klavier-Sonaten und 2 Variationen / Urtext / Herausgegeben von Otto v. Irmner / Stella Verlag Wolfenbüttel.*

<sup>26a</sup> Vgl. z. B. im 1. Satz die Notenabweichungen von Päslers Text, der hier überall die richtigen Lesarten bringt, in T. 19, 31, 42, 57, 101.

Nr. 4201) beigegeben hat, wird immer eine wertvolle Bereicherung auch einer „praktischen“ Urtextausgabe darstellen, ist aber keine *conditio sine qua non* (s. Kap. I.). Aber es muß so viel gesagt werden, daß der kritische Charakter der Ausgabe nachprüfbar ist und daß der Benutzer die Bedingungen erfährt, unter denen der Urtextanspruch gilt. Um die Nachprüfung in der richtigen Weise zu ermöglichen, ist zuerst erforderlich, daß der Herausgeber genau die Quellen angibt, auf die sich sein Text stützt. Angaben wie „Nach den rund anderthalb Dutzend autographen und authentischen Vorlagen“ oder „Nach den Quellen neu herausgegeben“ reichen dazu nicht aus. Fehlende oder verschwommene Quellenangaben erregen außerdem leicht den Verdacht, daß der Herausgeber die Prüfung erschweren möchte oder sich bewußt ist, nicht die richtigen Quellen zugrunde gelegt zu haben. Ferner ist es nicht zu umgehen, daß die angewandten Editionsprinzipien kurz bekanntgegeben werden, damit der Leser beurteilen kann, in welcher Weise der Urtextanspruch im ganzen bedingt ist. Wenn sich diese Bedingtheit auch auf einzelne Lesarten erstreckt, ist es nicht zu vermeiden, die wichtigen Konjekturen des Herausgebers, die zweifelhaft sein können, und solche Quellenvarianten, die möglicherweise mit den Lesarten des Textes auszutauschen sind, anzugeben<sup>27</sup>. Ausgaben, die auf jeglichen Kommentar verzichten, obwohl Probleme der genannten Art vorliegen, erzeugen eine falsche Sicherheit und leisten möglicherweise der Versteinerung unrichtiger Lesarten Vorschub.

Viertes Mißverständnis: Die Notierungsweise einer Urtextausgabe könne sich beliebig weit von der originalen Notierungsweise<sup>28</sup> entfernen. Jede Umschrift ist nur damit zu verteidigen, daß sie als irgendwie belanglos erklärt wird. Da man zweifeln kann, ob nicht schon gewisse grundsätzliche Änderungen an der Notierungsweise solcher Musik, die bereits auf dem Boden der heute lebendigen Notenschrift steht, belangvoll sind, sollte man bei Musik, deren ursprüngliche Aufzeichnungsform mit der einer heutigen Ausgabe wenig gemeinsam hat (Musik, die z. B. in Stimmbüchern in Mensuralnotation oder in deutscher Orgeltablatur aufgezeichnet ist), den Gedanken an die Bezeichnung „Urtext“-Ausgabe vielleicht ganz fallen lassen<sup>29</sup>. Aber bleiben wir bei solcher Musik, deren Elemente der Aufzeichnung noch weitgehend lebendig sind. Auch hier geht es bei Neuausgaben bekanntlich nicht ohne grundsätzlich durchgeführte Änderungen ab (s. Kap. I), die jedoch nur so weit zu rechtfertigen sind, wie sie für den an heutige Notierungsgepflogenheiten gewöhnten Leser die Gefahr von Mißdeutungen oder unnötige Leseschwierigkeiten beseitigen wollen oder auf das Konto fest eingewurzelter Stichregeln gehen. Die modernen Stichregeln, die manchmal mehr mechanischen als musischen Geistes sind, sollte man aber nicht als sakrosankt betrachten, wenn es darum geht, eine sinnvolle und ohne weiteres verständliche und lesbare Notierungsweise des Originals beizubehalten. Außer den grundsätzlichen Änderungen gibt es einzelne Änderungen (in solchen Zügen der Aufzeichnung, die im allgemeinen beibehalten

<sup>27</sup> Vgl. auch Badura-Skoda a. a. O., S. 146. — Kurze Kommentare werden erfreulicherweise schon in nicht wenigen „praktischen“ Urtextausgaben gebracht, oft in Fußnoten, manchmal wie in Soldans Urtextausgabe der Haydn'schen Klavierstücke (Ed. Peters Nr. 4392), die auch mit ausreichenden Quellenangaben ausgestattet ist, in einem Nach- oder Vorwort.

<sup>28</sup> Darunter ist vorzüglich die autographe Notierungsweise zu verstehen.

<sup>29</sup> Der zu Weihnachten 1958 erschienene Katalog von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, kündigte zwei Motetten von Palestrina als „Neue Urtextausgabe“ an.

werden). Von solchen Änderungen darf man jedoch erwarten, daß sie begründbar sind wie andere Emendationen auch. Urtextwidrig ist die gedankenlose oder bewußte Mißachtung der originalen Notierungsweise, die zu Änderungen führt, die ohne Not gegen den Sinn der aufgezeichneten Musik verstoßen oder willkürliche Interpretationen darstellen. Eine Urtextausgabe sollte sich in allen Punkten, die von Belang zu sein scheinen, nicht weiter von der originalen Notierungsweise entfernen, als unumgänglich nötig ist<sup>30</sup>. Es ist weiter ein Kennzeichen guter Urtextausgaben, veraltete Notierungsformen, die nicht ohne die Gefahr von Fehldeutungen umgeschrieben werden können (z. B. gewisse Ornamente, gewisse unmathematische Schreibweisen für den Rhythmus), im Haupttext beizubehalten und nur im Nebentext zu erläutern.

Den Fragen der Notierungsweise ist vor allem seit Schenker größere Aufmerksamkeit zugewendet worden. Bei Beethoven hat Mies diese Betrachtungsweise jüngst wieder bestätigt<sup>31</sup>. Päsler hat bald nach Schenker ähnliche Feststellungen an Haydns Autographen getroffen, und die zunehmende Zahl von Faksimileausgaben ermöglicht es auch breiteren Kreisen, durch Vergleich mit anderen Ausgaben selber Erkenntnisse in dieser Richtung zu gewinnen. Neuere kritische Gesamtausgaben haben sich den Standpunkt auch der äußeren Urtexttreue weitgehend zu eigen gemacht, und auch jüngere „praktische“ Urtextausgaben<sup>32</sup> streben diesem Ziele nach, aber manche Verleger und Herausgeber scheinen sich dieses Problems noch nicht bewußt geworden zu sein. Mag es auch bei manchen Details noch umstritten sein, ob ihnen Bedeutung zukommt<sup>33</sup> — als eine durchweg indifferente Sache läßt sich die Notierungsweise nicht mehr behandeln.

Fünftes Mißverständnis: Eine Urtextausgabe dürfe Urtext und Bearbeitung im selben Text vereinigen. Ein gewisses Maß von Bearbeitungszutaten wird von einigen gutgeheißen. Hermann Keller<sup>34</sup> schreibt: „*Unsere heutige Musikpflege leidet weit hin darunter, daß — als Reaktion gegen die überzeichneten Ausgaben vor 1914 — so viele alte Musik gänzlich unbezeichnet herausgegeben und dann ebenso gesungen und gespielt wird.*“ K. Westphal<sup>35</sup> meint ebenfalls, das Pendel sei „zu stark nach der anderen Seite ausgeschlagen. Der neuerdings immer häufiger begangene Fehler ist der, daß Geist und Buchstabe verwechselt, bzw. gleichgesetzt werden.“ Ein anderer Autor<sup>36</sup> fordert Preisgabe der „*Violinbindungen*“ in Klaviermusik zugunsten der großen Legatobögen (genau das, was Schenker<sup>37</sup> mit Recht bekämpft hatte), zusätzliche Artikulation in Kleinstich, Pedalisierung, gegebenenfalls „*stilsichere*

<sup>30</sup> Mozart betreffend vgl. Badura-Skoda a. a. O., S. 147 ff. und 344, wo in bezug auf Mozarts Balkenziehung folgender schöner Ausspruch von Alfred Einstein zitiert wird: „*Aber es ist besser, über eine Inkonsequenz Mozarts nachzudenken, als sie willkürlich zu tilgen.*“

<sup>31</sup> a. a. O. passim.

<sup>32</sup> Namentlich solche des G. Henle-Verlages, z. B. Steglichs Ausgabe der Bachschen Inventionen und Sinfonien. In der Ausgabe der Klaviersonaten Beethovens im gleichen Verlag ist das Prinzip — wenn auch mehr, als sonst üblich — nicht so streng befolgt worden, wie es nach dem Vorwort zu erwarten wäre.

<sup>33</sup> v. Dadelsen (Die Musikforschung, 1957, S. 332) mißt speziell der originalen Balkenziehung bei Bach keine so große Bedeutung bei und ist wohl deshalb in seiner grundlegenden Ausgabe der *Französischen Suiten* (NBA V/4) hin und wieder stillschweigend von der autographen Notierungsweise abgewichen, öfter auch hinsichtlich der Verteilung der Noten auf die Systeme, selbst wo deren Beibehaltung stichtechnisch nicht schwierig gewesen wäre.

<sup>34</sup> Die Musikforschung, 1952, S. 404.

<sup>35</sup> *Sinn und Unsinn der musikalischen Texttreue . . .*, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1958, S. 244.

<sup>36</sup> P. Bleier: *Urtext-Ausgaben — erwünscht und unerwünscht*, ebenda S. 744 ff.

<sup>37</sup> *Weg mit dem Phrasierungsbogen*, in: Das Meisterwerk, München—Wien—Berlin 1925, S. 41—60.

Ergänzung der Mittelstimme(n)“ und insgesamt „die stilistisch und historisch möglichst getreue klangliche Verwirklichung, und sei es mit schockierend unhistorischen schriftlichen Darstellungen“. Dem ist der eigentliche Grundsatz der Urtextausgabe entgegenzuhalten, den die Akademieausgabe als Rückgabe der „Freiheit der Auffassung“ ausdrückte und den H. P. Schmitz<sup>38</sup> als die „individuelle Interpretationsfreiheit“ und als Möglichkeit zu „schöpferischer Eigentätigkeit des Spielers“ umreißt. Die Befürworter eines mehr oder minder großen Maßes von „stilsicheren Ergänzungen“, sofern diese die Grenzen einer kritischen Ausgabe überschreiten (s. Kap. I), scheinen zwei Fehler zu begehen. Erstens vermischen sie zwei verschiedene Bedeutungen von „Interpretation“: aus der unbezweifelbaren Notwendigkeit der Interpretation beim Musizieren schließen sie fälschlich auf die Notwendigkeit einer entsprechenden Interpretation beim Edieren. Zweitens geben sie sich der durch die mehr als hundertjährige Editionspraxis hinreichend widerlegten Illusion hin, freie Änderungen oder Zutaten des Bearbeiters könnten alles in allem mehr als subjektiv oder zeitbedingt sein, könnten Verbindlichkeit auf Grund einer Art von Wesensschau — mag sie auch historisch fundiert sein — beanspruchen, was mehr oder weniger alle „stilsicheren“ Bearbeiter geglaubt haben. Trifft der zweite Vorwurf für einen Herausgeber nicht zu und hält er seine Bearbeitung für subjektiv, wird er den etwas Objektives bezeichnenden Begriff „Urtext“ schon gar nicht anwenden dürfen. Der Tummelplatz für freie Interpretationen ist nicht die Urtextausgabe, sondern die Interpretationsausgabe.

Ein Beispiel einer geschmackvoll bearbeiteten „Urtext“-Ausgabe ist die Edition Peters Nr. 4188<sup>39</sup>. Im Vorwort heißt es: „Die Bearbeitung [!] beschränkt sich auf Fingersatz, Artikulationszeichen und dynamische Hinweise, die durch Klammern bzw. schwächeren Stich kenntlich gemacht sind.“ Bisweilen fällt es freilich schwer, zwischen großen und kleinen, starken und schwachen Zeichen zu unterscheiden, da eine ganze Anzahl von Schriftgraden benutzt worden ist. Bei Nr. 4 wird es deutlich, daß alle dynamischen Zeichen und sämtliche Bögen Zutaten sind. — In manchen anderen Ausgaben sind typographische Unterscheidungen nicht durchweg vorgenommen worden; so kennzeichnet Lamond nicht die von ihm in Beethovens Klaviersonaten<sup>40</sup> zugefügten Artikulationszeichen, auch in G. Preitz' „Vereinigung von Urtext und Bearbeitung“ der Bachschen Inventionen und Sinfonien<sup>41</sup> bleibt manches im Dunkeln, und Keller in seiner „Neuen Urtextausgabe“ der Französischen Suiten<sup>42</sup>, die klein gestochene Vortragszeichen recht freier Art enthält („auf ein gesundes Maß zurückführt“, wie der Herausgeber sagt), schafft Unsicherheit bei den normal gestochenen Artikulationszeichen, indem bei einigen Stellen eine Fußnote besagt, daß sie hier original seien.

Die Tatsache der Bearbeitung, d. h. einer die Grenzen einer kritischen Ausgabe überschreitenden Interpretation im musikalischen Text (s. Kap. I), bleibt aber auch dann bestehen, wenn die Bearbeitung durchgehend kenntlich gemacht ist. Selbstverständlich ist eine kenntlich gemachte Bearbeitung, wie sie schon Bischoff in seiner Ausgabe der Klavierwerke Bachs vorgelegt hat (s. Kap. IIa), einer nicht kenntlich gemachten vorzuziehen, aber die lapidare Bezeichnung „Urtext“ auf einer solchen

<sup>38</sup> Die Musikforschung, 1955, S. 252.

<sup>39</sup> C. Ph. E. Bach / Sonaten und Stücke für Klavier zu zwei Händen / Ausgewählt und nach den Quellen herausgegeben von Kurt Herrmann / Urtext.

<sup>40</sup> Edition Breitkopf Nr. 4341/42 (um 1923).

<sup>41</sup> Köln 1923, Tonger.

<sup>42</sup> Peters, Copyright 1951.

Ausgabe wäre zum mindesten unvollständig<sup>43</sup>. Der Urtext kann dann zwar mehr oder weniger mühevoll noch eruiert werden, aber seine Auffassung durch den Spieler wird praktisch doch durch den Geschmack des Bearbeiters bestimmt. Das ist aber nicht der Sinn einer Urtextausgabe. Der Zusammenhang zwischen Urtextausgabe und Urtextwiedergabe (im Musizieren) wäre ein Thema für sich, und da ergäbe sich die rechte Gelegenheit, die „stilsichere“ Interpretation zu diskutieren, die sich der Urtextherausgeber versagen muß.

#### IV.

Die möglichst sorgfältige Beachtung der Bedingungen, unter denen die „Urtext“-Bezeichnung sinnvoll ist, liegt im Interesse der Benutzer solcher Ausgaben und erscheint auch aus wettbewerbs- und urheberrechtlichen Gründen geboten. Nützlich könnte es sein, wenn künftig alle als „Urtext“ herauskommenden Ausgaben in dieser Zeitschrift durch Fachleute auf ihren Urtextcharakter hin untersucht würden. Die kritische Herausgabe der Werke besonders der großen Meister bleibt immer eine Hauptaufgabe der Musikwissenschaft, und wenn auf dem Gebiet des „praktischen“ Editionswesens daran mitgearbeitet wird, ist das erfreulich und belebend. Nur darf das Gefühl der wissenschaftlichen Verantwortung dabei nicht verlorengehen.

In zwei Fällen hat ein Verlag Verirrungen bei der „Urtext“-Etikettierung erfreulicherweise eingesehen. Mit einem Vorwort von 1914 hatte Walter Niemann *Fugen und Polonaisen für Klavier zu 2 Händen* von W. Friedemann Bach herausgegeben (Edition Peters Nr. 750) und seine Ausgabe im Vorwort folgendermaßen charakterisiert: „Der Herausgeber hat seiner Revision F.A. Roitzschs Neudruck der Edition Peters zugrunde gelegt. Roitzsch beschränkte sich in den Fugen ganz auf Abdruck des alten Notentextes, tat in den Polonaisen nur das Nötigste in der Vortragsbezeichnung dazu und übernahm überall die veraltete Schreibweise der Handschriften. Der Herausgeber (Niemann) darf daher von einer völligen Neuschöpfung in Charakter- und Tempobezeichnung, Phrasierung, Dynamik und Befingerung reden. Möge man ihm wenigstens Pietät und Hingebung an den Willen des Meisters zubilligen.“ In der Tat hat Niemann mit Vortragszeichen nicht gespart. Es liegt hier ein Muster einer Interpretationsausgabe vor. Dennoch hatte der Verlag in einer neueren Auflage das Wort „Niemann“ auf dem Titel durch das heute werbewirksamere Wort „Urtext“ ersetzt, hat später aber in besserer Erkenntnis diese Kennzeichnung wieder überklebt. — Mit Copyright von 1939 und 1940 waren zwei Zusammenstellungen von Sätzen aus W. A. Mozarts *Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott* (K. V. 439b) als „Zwei Sonatinen für Alt-Blockflöte und Klavier (Cembalo) oder drei Melodic-Instrumente“ durch Waldemar Woehl bei Peters (Ed. Nr. 4555) herausgegeben worden. Anscheinend erst im letzten Jahrzehnt hatte das Heft auf dem Außentitel den Zusatz „Urtext“ bekommen. In der Vorbemerkung heißt es aber: „Für die Zusammenstellung und Herausgabe dienten mir Streichtrio-

<sup>43</sup> H. von Hase (a. a. O.) schlägt vor, Ausgaben dieser Art „Praktische Ausgaben auf Grund des Urtextes“ zu nennen, läßt aber unter anderm eine Unterscheidung von kritisch begründeten Analogieergänzungen und freien Bearbeiterezutaten vermissen. „Auf Grund des Urtextes“ ist überhaupt eine sehr mißverständliche Ausdrucksweise, die dazu verführen würde, den Urtext immer mehr in den Hintergrund abzuschieben und immer mehr Ausgaben wenigstens in verklausulierter Form als Urtext anzupreisen.

*Bearbeitungen dieser Werke aus Mozarts Zeit* (genauer: nicht vor 1804) als *Vorbild*". Das Ganze ist also sozusagen ein Arrangement nach einem Arrangement, und der Zusatz im Innentitel, daß die „Bearbeitung“ Eigentum des Verlegers sei, kennzeichnet somit den Sachverhalt richtig. Der Verlag hatte sich vielleicht auf Grund der Tatsache, daß einige Bindebögen durch Strichelung als Zusätze kenntlich gemacht sind, vorübergehend zu der Bezeichnung „Urtext“ als berechtigt angesehen. Das unpassend gebrauchte Gütezeichen ist aber später wieder überklebt worden.

Auch die Verlagskataloge und die Anzeigen in Zeitschriften sollten den Charakter der Ausgabe deutlich machen. In der Zeitschrift „Musikhandel“ vom Juli 1953 erschien eine Annonce mit folgendem Titel: „*Beethoven / Klavier-Sonaten / Auf Grund der / Urtext-Ausgabe / herausgegeben von Frederic Lamond*“. Dabei ist die Bezeichnung „Urtext-Ausgabe“ durch die Anordnung des Druckes und die Wahl der Buchstabentypen so herausgestellt, daß es ordentlich in die Augen springt, und „*herausgegeben*“ (nicht etwa „bearbeitet“) „*von Frederic Lamond*“ steht unscheinbar darunter. Da die Lamond-Ausgabe den Text der revisionsbedürftigen Akademieausgabe zugrunde legt und eine Bearbeitung vornimmt, die nicht immer kenntlich gemacht ist, sollte auch nicht der Anschein erweckt werden, daß eine Urtextausgabe vorläge.

Bereits E. und P. Badura-Skoda<sup>44</sup> haben bemerkt: „*Es wäre gut, wenn es einen gesetzlichen Schutz für die Verwendung des Wortes ‚Urtext‘ gäbe, der einen . . . Mißbrauch verhindern würde.*“ Ob ein besonderer juristischer Schutz für die Benutzung des wissenschaftlichen Begriffs „Urtext“ im Musikhandel notwendig oder überhaupt (etwa entsprechend den Möglichkeiten des Warenzeichengesetzes) zu konstituieren ist, soll hier nicht näher untersucht werden. Da mit dem Wort „Urtext“ in der Musikwelt und damit auch beim Käufer eine ziemlich bestimmte Qualitätsvorstellung verbunden ist, die in den vorangegangenen Untersuchungen zu begründen versucht wurde, kann das bisherige Wettbewerbs- und Warenzeichengesetz vielleicht bereits vor krassen Fällen schützen<sup>45</sup>.

Bei den Bestrebungen um ein neues, umfassenderes Urhebergesetz ist auch die Frage nach dem — immer noch nicht gewährten<sup>46</sup> — Schutz von wissenschaftlichen Ausgaben wieder aufgegriffen worden. Bereits 1857 hatte der sogenannte Börsenvereins-Entwurf einen Schutz für die editio princeps und für die kritische wissenschaftliche Ausgabe gefordert. Nach weiteren Bemühungen dieser Art, zum Teil auf Länderebene, setzte sich vor allem Karl Birkmeyer<sup>47</sup> bei der Beschlußfassung des deutschen Literatur-Urheber-Gesetzes im Jahre 1901 für die editio princeps und damit für die Belange der Wissenschaft ein. Diese Bestrebungen sind nun in den Referentenentwürfen zur Urheberrechtsreform, veröffentlicht durch das Bundes-

<sup>44</sup> a. a. O., S. 141.

<sup>45</sup> § 26 Absatz 1 des deutschen Warenzeichengesetzes vom 18. Juli 1953 lautet: „*Wer im geschäftlichen Verkehr vorsätzlich oder fahrlässig Waren oder ihre Verpackung oder Umhüllung mit einer falschen Angabe über den Ursprung, die Beschaffenheit oder den Wert der Waren versieht, die geeignet ist, einen Irrtum zu erregen, oder wer vorsätzlich die so bezeichneten Waren in Verkehr bringt oder feilhält oder die irreführende Angabe auf Ankündigungen, Geschäftspapieren oder dergleichen anbringt, wird mit Geldstrafe und Haft oder mit einer von beiden Strafen bestraft, soweit er nicht nach anderen Bestimmungen eine schwerere Strafe verwirkt hat.*“

<sup>46</sup> Die Bemerkung auf Titelblättern von einigen Urtextausgaben „Die Ergebnisse der Textredaktion sind urheberrechtlich geschützt“ trägt deswegen bis jetzt keinen rechtsverbindlichen Charakter.

<sup>47</sup> *Der Schutz der editio princeps*. Mecklenburgische Zeitschrift für Rechtspflege und Rechtswissenschaft, 17. Bd., 1899, S. 227–264 und 335–354. Auch als Sonderdruck erschienen.

justizministerium im Jahre 1954, berücksichtigt worden. Im zweiten Teil, den „Verwandten Schutzrechten“, unter § 66, war ein Schutz für wissenschaftliche Ausgaben festgelegt worden. In den jetzt erschienenen „Entwürfen des Bundesjustizministeriums zur Urheberrechtsreform“ (Köln 1959) ist dieser bereits in den alten Entwürfen vorgesehene Schutz für wissenschaftliche Ausgaben erhalten geblieben, ja sogar noch ein wenig bekräftigt worden, da er „im wesentlichen Zustimmung“ gefunden hat<sup>47a</sup>. Wegen der Wichtigkeit des darin vorgeschlagenen Schutzes scheint es angebracht, den Text dieses Paragraphen 75 hier vollständig abzudrucken:

*„Ausgaben fremder Werke und Texte*

- (1) *Ausgaben fremder Werke und Texte, die das Ergebnis wissenschaftlich sichertender Tätigkeit darstellen, werden in entsprechender Anwendung der Vorschriften des Ersten Teils geschützt.*
- (2) *Das Recht steht dem Verfasser der Ausgabe zu. Es erlischt fünfundzwanzig Jahre nach der Veröffentlichung der Ausgabe, jedoch bereits fünfundzwanzig Jahre nach der Herstellung, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht veröffentlicht worden ist. Die Frist ist nach § 68 zu berechnen.“*

Da die wirklich nach wissenschaftlicher Methode revidierten Urtextausgaben sich im Grundsätzlichen nicht von den Publikationen im Rahmen einer kritisch wissenschaftlichen Gesamtausgabe unterscheiden (s. Kap. I), wird ihnen der vorgesehene Urheberrechtsschutz zugewilligt werden müssen. In diesem Sinne hat sich auch Konrad Ameln geäußert<sup>48</sup>:

*„Da der Typus der Denkmäler-Ausgabe sich in den letzten zwei Jahrzehnten gewandelt hat in der Richtung, daß sie auch der praktischen Verwendung unmittelbar zugänglich gemacht werden soll — wie es z. B. im „Erbe deutscher Musik“ der Fall ist —, hat sich in dieser Hinsicht der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe weitgehend verwischt; die Unterscheidung ist also nicht so sehr nach der Zweckbestimmung als nach der Editionspraxis vorzunehmen. Als wissenschaftliche Ausgaben sind alle diejenigen anzusehen, die nach den originalen Quellen mit dem Rüstzeug der wissenschaftlichen Quellenkritik herausgegeben sind.“*

Wenn das vorgeschlagene Gesetz rechtskräftig geworden ist, was allerdings vermutlich erst in einigen Jahren zu erwarten ist, wird die entsprechende deutsche Verwertungsgesellschaft, sehr wahrscheinlich die GEMA, zu untersuchen haben, welchen „Urtext“-Ausgaben wissenschaftlicher Charakter zugesprochen werden kann oder muß. Die häufigen Pseudo-Urtextausgaben, die sich auf Gesamtausgaben oder andere ältere Ausgaben beziehen (s. Kap. III), werden einen Urheberrechtsschutz nicht erhalten können, da sie die grundsätzliche Voraussetzung einer nach wissenschaftlicher Methode herausgegebenen Publikation, nämlich die Quellenbenutzung, ihre kritische Bewertung und Ausschöpfung, nicht erfüllen<sup>49</sup>. Es kommt bei dem neuen Gesetz vielmehr darauf an, daß jene wissenschaftlichen Ausgaben, die nach-

<sup>47a</sup> Köln 1959 Erläuternde Bemerkungen zu § 75 (S. 66).

<sup>48</sup> Die Musikforschung, V. Jg. 1952, S. 2.

<sup>49</sup> Siehe Kap. III, Zweites Mißverständnis.

gedruckt worden sind und nachgedruckt werden können, einen ausreichenden Schutz erhalten. So wird der Kreis der im kommenden neuen deutschen Urheberrecht schutzfähigen Urtextausgaben verhältnismäßig klein sein.

Der vorgeschlagene Text in den Referentenentwürfen zur neuen Urheberrechtsreform schließt jede nicht genehmigte Verwertung der entsprechenden Ausgabe aus, gestattet dagegen — wie im Kommentar zu § 66 der alten Entwürfe von 1954 ausgeführt wird — die Benutzung der Quellen. Es gibt demnach einen Schutz für die kritisch-wissenschaftliche Ausgabe, aber keinen Schutz zur Herausgabe eines gemeinfrei gewordenen Werkes, das vielmehr an Hand einer erneuten Überprüfung und Auswertung der Quellen beliebig oft herausgebracht werden kann<sup>50</sup>. Ein Privileg des Erstherausgebers würde gegen den Grundsatz der Freiheit der Forschung verstoßen und das Ende des wissenschaftlichen Fortschritts im musikalischen Editionswesen bedeuten. Nichts ist aber wichtiger für die Urtext-Bewegung, als immer wieder an und mit den Quellen zu arbeiten.

## *Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München*

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

627

(9. Fortsetzung)<sup>17</sup>

**LA MORTE D'ABEL.** Azione Sacra scritta dall'Autore in Vienna d'ordine dell'Imperator CARLO VI. ed eseguita la prima volta con Musica del REUTTER nella Cappella Imperiale la settimana Santa dell'anno 1732.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. XI, p. 157—197, 2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm. Zwei Teile, „AL LETTORE“.

R 251/11

628

**LA MORTE DI PARDINO MALATESTI FIGLIO DELLA B. MICHELINA CITTADINA, E PROTETTRICE DI PESARO ORATORIO** Cantato nel solenne Triduo, celebrato dal Pubblico di detta Città l'anno 1737. dopo la solenne Beatificazione di Lei, E dedicato all'Emo, e Rmo Principe IL SIGNOR CARDINALE ANNIBALE ALBANI CAMERLENGO DI S. CHIESA, E PROTETTORE DELLA CITTA' MEDESIMA.

IN PESARO; MDCCXXXVII. NELLA STAMPERIA DI NICCOLO' GAVELLI. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

20 p., 13,1 x 19 cm.

Zwei Teile. Argomento. Name des Verfassers Giambatista Passeri und des Komponisten Padre Francesco Maria Zuccari.

18 398

629

**MOULINET PREMIER, PARODIE DE MOULINET SECOND, TRAGÉDIE, LUDERE, NON LAEDERE.**

A PARIS, Chez PRAULT, Fils, Quai de Conti, à la Charité. M.DCC.XXXIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

<sup>50</sup> Zu derselben Feststellung für die Schweiz ist Joseph Wilhelm Merten in seiner Dissertation *Der Urheberrechtsschutz des Herausgebers historischer Texte. Der Schutz der editio princeps*, Zürich 1958 (S. 39 ff.), gekommen. Lediglich die lateinamerikanischen Länder kennen einen Schutz zur Herausgabe.

<sup>17</sup> Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und S. 487 ff., Jahrg. XI, S. 54 ff., S. 168 ff., S. 321 ff. und S. 462 ff., sowie Jahrg. XII, S. 60 ff., S. 161 ff. und S. 299 ff.