

Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale.

«La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»

Fassungsprobleme und ihre Darstellung in wissenschaftlichen Ausgaben

Reinmar Emans

remans@aol.com

§ Le linee di condotta di una edizione storico-critica spesso rivelano un qualche imbarazzo su come trattare versioni divergenti. Tra l'altro, l'insicurezza trae origine da un particolare modo di intendere l'*opus*. Comunque, è chiaro che anche la musica barocca può essere intesa come *work in progress*. Mentre è stato consueto per molto tempo fissare versioni di un'opera che non era mai esistita in tali forme, oggi questo modo di procedere ha lasciato il passo alla riproduzione delle versioni divergenti, o almeno di loro parti, in appendice. Questo modo di separare le versioni può essere corretto, ma per chi ne fruisce la loro rappresentazione rimane problematica, perché egli dovrebbe o riprendere faticosamente tutte le varianti dall'apparato critico, o collazionarle nuovamente. Una soluzione per il dilemma potrebbe essere un nuovo metodo, che sarà esemplificato sulla base della musica per tastiera di Bach: l'edizione digitale. Così la variabilità di un'opera musicale diventa per la prima volta chiara in una edizione.

§ Guiding principals of historic-critical editions often reveal a certain loss of how to deal with deviant versions. Among others, this insecurity is originated in a specific understanding of "opus". However, meanwhile it has become apparent that also baroque music must be understood as work in progress. While it was current for a long time to consolidate different versions in a work that never had existed this way, nowadays this procedure has been given up in favour of printing deviant versions or even parts of these separately in the appendix. This way of separating versions may be correct, however, for the user their representation remains problematical, as he either has to transfer all differences troublesome from the critical report or has to collate them again. One way out of this dilemma might be a new method, that shall be demonstrated on the basis of some examples from Bach's keyboard music: the digital edition. Thus, the changeableness of a musical work becomes clear within an edition for the first time.

Üblicherweise teilen die Richtlinien der meisten Historisch-Kritischen Gesamtausgaben in gebotener Kürze mit, wie der Herausgeber mit abweichenden Fassungen verfahren soll. Gleichwohl blieben und bleiben für diesen diesbezüglich zahlreiche Fragen offen. Das liegt vor allem daran, dass dem Editor aufgrund der terminologischen Unsicherheiten ein erheblicher Ermessensspielraum zugesprochen wird.¹ Wann zum Beispiel handelt es sich um eine Fassung und nicht bloß um Varianten? Geht es um quantitative oder qualitative Abweichungen in den Quellen für ein und dasselbe Werk? Diesen Fragen gesellen sich weitere hinzu, wenn sekundäre Quellen eine abweichende Fassung überliefern. Dann nämlich stellt sich ein entschiedenes Bewertungsproblem: Wer ist für diese Fassung verantwortlich? Der Autor des Werkes selbst – wobei hier stets die Schwierigkeit bleibt, ob und wie eine Autorisierung nachgewiesen werden kann – oder etwa ein Zweiter, der ohne die Aufforderung des Komponisten die Werksubstanz verändert hat? Im letzteren Fall würde es sich im musikphilologischen Sprachgebrauch um Bearbeitungen handeln, denen die Ehre, in herkömmlichen Historisch-Kritischen Ausgaben publiziert zu werden, zumeist verwehrt wird. Editionen wie etwa die der Bachschen Bearbeitung von Pergolesis *Stabat Mater* (*Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083) sind rare Ausnahmen geblieben. Doch sind die Grenzen zwischen Fassung (durch den Autor) und Bearbeitung (durch einen Zweiten) ohnehin nicht immer wirklich eindeutig. Schließlich wäre die Bearbeitung eines Werkes durch einen Zweiten dann als Fassung zu bewerten, wenn der eigentliche Urheber diese autorisiert und vielleicht sogar gut geheißt hat. Bei Komponisten wie etwa Robert Schumann, der seinen Kopisten sehr viel Verantwortung übertrug, was mitunter auch zu Notentextänderungen führte, oder Felix Mendelssohn Bartholdy, der hin und wieder auch Veränderungen durch den Verleger billigte, geraten diese rein philologischen Differenzierungen aus den Fugen. Für die *Sommernachtstraum-Ouvertüre* Mendelssohns kommt daher der Herausgeber Christian Martin Schmidt bei der Bewertung des eigentlich editionsrelevanten Erstdrucks zu dem Ergebnis:

Der Partitur-Erstdruck bietet somit eine Fassung, die zwar aktiv autorisiert ist [weil Mendelssohn den Druck in Auftrag gegeben hat], die aber nicht die ‚eigentliche‘ Autorintention widerspiegelt [weil der in vielerlei Hinsicht verderbte Original-Stimmendruck als Druckvorlage Verwendung fand]. (SCHMIDT, C.M., 2007, S. 112)

Aber selbst dann, wenn zwei abweichende Autographe vorliegen und es sich daher um Fassungen und nicht um Bearbeitungen handeln dürfte, können Unsicherheiten zumindest zu Darstellungsproblemen führen, wie dies etwa bei der Motette Johann Sebastian Bachs *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118 deutlich wird,² oder gar zu eindeutigen Fehlentscheidungen.

¹ Vgl. hierzu auch EMANS (2002), S. 189-186, sowie SCHNIEDERS – VEIT (2007), S. 253-274.

² Einige Fälle, in denen verschiedene Fassungen zu wenig sinnvollen editorischen Darstellungen geführt haben, diskutiert Joachim Veit (SCHNIEDERS – VEIT 2007).

Ein Paradebeispiel *par excellence* für diesen letzteren Fall ist die Bachsche *Johannes-Passion*. Schließlich lassen sich bei der *Johannes-Passion* allein aufgrund der Originalstimmen mindestens vier divergierende Fassungen (1724, 1725, 1732 und 1749) unterscheiden, von denen allerdings nur noch zwei aus dem Stimmenmaterial mehr oder weniger eindeutig rekonstruierbar und damit als Notentext umsetzbar sind. Zu allem Überfluss begann Bach im Jahre 1739, noch eine kalligraphische Partitur anzulegen, die nun aber wiederum neue Änderungen enthält und somit mit keiner der übrigen vier Fassungen identisch ist. Mutmaßlich sah sich Bach zu dieser Neuschrift genötigt, weil die alte Partitur aufgrund der vielen Fassungsänderungen zu weiten Teilen unlesbar oder zumindest schwer lesbar geworden war. Wohl, weil die Leipziger Obrigkeit die von Bach «auf bevorstehenden Char-Freytage haltende Music, bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubniß» (Bach-Dokumente II, S. 338-339 (= Dok 439)) untersagte, brach Bach seine Abschrift, die einer neuen Fassung gleichkommt, ab. So endete die Partitur zunächst mitten im Rezitativ «Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt» (Satz 10). Erst zehn Jahre später³ vervollständigte der Kopist Johann Nathanael Bammler diese rudimentäre Partitur. Seine Abschrift, die – wie diejenige Bachs – auf der verschollenen Kompositionsartitur basiert, weist zahlreiche Kopierfehler auf, die nur durch eine schlecht lesbare Vorlage zu erklären sind. Anders als die Bachsche Abschrift bietet Bammler, abgesehen von den Fehlern und einigen redaktionellen Eintragungen von der Hand Bachs, eine sklavische Kopie seiner Vorlage. Allerdings entspricht die gesamte Partitur nicht dem Kompositionsstand, der 1749 zur Aufführung kam.⁴

Dieser komplizierte Überlieferungsbefund der *Johannes-Passion* stellt den editorischen Umgang mit deren Fassungen auf den Prüfstand. Natürlich mag zunächst einmal nicht verwundern, dass die erste Ausgabe, die 1831 bei Trautwein in Berlin erschien, für die ersten zehn Sätze das so gut lesbare Autograph Bachs aus dem Jahre 1739 heranzog. Die Sogkraft dieses Autographs war offenbar so groß, dass es nachfolgend auch Wilhelm Rust für den Notentext der Alten Bach-Gesamtausgabe zugrunde legte. Ja mehr noch: Auch der abschriftliche Teil Bammlers diente der Rustschen Edition als Grundlage. Dass dieser Fassungs mix weder von Bach so beabsichtigt war noch jemals zuvor aufgeführt wurde, liegt auf der Hand.

Doch wirklich daraus gelernt hat man zunächst nicht, denn Arthur Mendel, der die *Johannes-Passion* 1973 innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben hat, bediente sich für die ersten zehn Sätze ebenfalls der autographen Revisionsartitur von 1739, arbeitete zudem aber die Veränderungen ein, die in den Stimmen der Aufführung von 1749 enthalten sind. Da Mendel zudem sowohl einige Sätze aus den früheren Fassungen als auch die

³ Siehe WOLLNY (1997), S. 48f.

⁴ Vgl. hierzu den Kritischen Bericht zu *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 4, und die Darstellung der unterschiedlichen Fassungen bei DÜRR (2006⁵), sowie OPPERMANN (2009), S. 82-94.

von ihm als Verschlechterung angesehenen Textänderungen der allerletzten Fassung im Anhang des Notenbandes mitgeteilt hat, lassen sich die diversen Fassungen immerhin ungefähr rekonstruieren; eine der ehemaligen Aufführungsfassungen lässt sich allerdings daraus nicht herstellen. Obwohl Mendels intensive Forschungen sehr dazu beigetragen haben, das Fassungs dickicht ein wenig transparenter zu machen, lässt sich sein im Hauptnotentext idealisiertes Fassungskonglomerat nur als editorische Fehlentscheidung einschätzen. Mendels editorisches Verfahren war von Anfang an umstritten, doch dauerte es immerhin 31 Jahre, bis Peter Wollny jeweils separate Ausgaben der Fassungen aus dem Jahre 1725 und 1749 vorlegte. Doch auch der Herausgeber dieser Editionen musste im Detail manche Unwägbarkeiten in Kauf nehmen; da etwa für die Fassung von 1725 nicht alle Stimmen überliefert sind, musste nämlich doch das ein oder andere aus Stimmen anderer Fassungen übernommen werden. Immerhin hat man auf diese Weise endlich zwei Fassungen destilliert, die den Bachschen Aufführungsfassungen denkbar nahe kommen. Doch auch bei diesen getrennt publizierten Ausgaben Wollnys erschließen sich dem Benutzer die Unterschiede der Fassungen nur dann, wenn er aufs Neue kollationiert.

Das Bewusstsein um Fassungsprobleme freilich war schon zu Beginn der Neuen Bach-Ausgabe durchaus vorhanden, wie die Editionsrichtlinien belegen. Dort heißt es im Absatz III «Lesarten und Fassungen»:

Über das Vorkommen verschiedener Lesarten ist im Kritischen Bericht zu referieren. In den Notenband wird diejenige Lesart aufgenommen, die das Werk nach den Erkenntnissen der Bach-Forschung am zuverlässigsten überliefert. Liegen von einem Werke verschiedene Fassungen vor, so werden sämtliche Fassungen abgedruckt, die mit hinreichender Sicherheit auf J.S. Bach selbst zurückgehen.⁵

Eine klare Definition der Begriffe „Lesarten“ und „Fassungen“ bleiben die Richtlinien jedoch schuldig. Um einiges differenzierter äußern sich die Richtlinien zur Haydn-Ausgabe:

Während unterschiedliche Fassungen und fragmentarisch überlieferte Werke in den Hauptteil der Bände kommen, stehen Skizzen und Konzepte (sowohl von vollendeten als auch von unvollendeten Werken) im Anhang. Dort werden auch authentische Bearbeitungen für andere Besetzungen abgedruckt, es sei denn, sie greifen so stark in die musikalische Substanz ein, daß sie als eigenständiges Werk gelten können.⁶

Hier wird deutlich, dass abweichende Fassungen in den Hauptteil und nicht in den Anhang kommen; da sich die Richtlinien der Neuen Bach-Ausgabe über die Positionierung der Fassungen ausschweigen, hat dies dort zu durchaus unterschiedlichen Platzierungen geführt. Recht ausführlich gehen – und wen

⁵ Abgedruckt auch in: *Editionsrichtlinien Musik* (2000), S. 3.

⁶ Ebd., S. 124.

wird das wundern? – die Richtlinien der Halleschen Händel-Ausgabe auf ihren Umgang mit unterschiedlichen Fassungen ein. Während sowohl für die Haydn-Ausgabe als auch für die Neue Bach-Ausgabe, wie das Beispiel der *Johannes-Passion* gezeigt hat, die ominöse Fassung letzter Hand den genetischen Werkabschluss impliziert und zugleich mit dem emphatischen Werkbegriff am ehesten kompatibel ist, trug sich die Händel-Ausgabe mit der durchaus einleuchtenden Vorstellung, dass die einzig unmittelbar greifbare Fassung in der Regel durch die Kompositionspartitur repräsentiert sei. Hier ist der Pragmatismus des Operneditors zu verspüren, der sehr genau weiß, dass sein zu edierendes Werk immer nur vorübergehend fixiert und gültig war. Eine Fassung letzter Hand bedeutet dabei meist eine mehr oder weniger freiwillige Anpassung der zugrunde liegenden Idee an die unterschiedlichen Aufführungsbedingungen und nicht etwa die Erreichung eines ästhetisch zu begründenden Ziels, auf das der Komponist bewusst zusteuert. Zudem schreiben die Richtlinien der Händel-Ausgabe vor, dass

vollständig überlieferte Sätze oder Satzfassungen, die zu früheren oder späteren Werkversionen gehören und aus den Quellen erschlossen oder durch einleuchtende Rekonstruktionen in einen aufführbaren Text gebracht werden können,

im Anhang erscheinen sollen, so dass

das Verhältnis jedes dieser Einzelsätze zu den verschiedenen Versionen des vollständigen Werkes [...] im Vorwort so eindeutig dargestellt [wird], daß der Benutzer der Partitur in der Lage ist, jede gewünschte Werkversion daraus abzuleiten, soweit es die Überlieferung gestattet.⁷

Das ist ein hehres Ziel, doch ist es eher zu verwirklichen als die Werkfassungen in toto zu bieten, da hier auch massive ökonomische Zwänge dagegen stehen. Für den Benutzer freilich lassen sich diese Werkfassungen nur mit einem Kopiergerät, Schere und Tesafilm in etwa herstellen, was gewiss nicht dazu führt, dass diese Fassungen allzu oft aufgeführt werden. Vorschub leistet dieses Verfahren aber der gerne geübten Unsitte des Musikpraktikers, einen eigenen Fassungs mix herzustellen, indem man sich aus den im Anhang dargestellten Fassungen die vermeintlich schönsten Arien herausnimmt und mit denen der Hauptfassung austauscht. Ohne hier in eine philologische oder ästhetische Diskussion über diese Eingriffe ins Werk eintreten zu wollen, sei darauf verwiesen, dass sich der Editor gewiss nicht für diesen Zweck die Arbeit macht und die unterschiedlichen Fassungen fein säuberlich zu trennen versucht. Ob diese Gefahr der Grund dafür ist, dass sich die Richtlinien der seit 1951 erscheinenden Gluck-Ausgabe vorsichtshalber über Fassungen, und wie mit ihnen umzugehen sei, ausschweigen?

⁷ Ebda., S. 111.

Einen Aspekt, der im gewissen Sinne ebenfalls innerhalb des Begriffsfeldes „Fassung“ zu bedenken ist, möchte ich noch ansprechen. Im Falle einer optimalen Verfügbarkeit der Originalquellen hat es sich eingebürgert – ganz im Sinne der erst viel später erfundenen Copy-Text-Theorie –, den Notentext aus dem Kompositionsautograph (zumeist eine Partitur) und den Originalstimmen zu gewinnen. Natürlich hatte man erkannt, dass beide Quellentypen für sich problematisch sind oder zumindest sein können. Kompositionspartituren verzichten meist auf genaue Festlegungen von Dynamik, Agogik und Artikulation; häufig fehlen auch Angaben zur letztlich gewünschten Besetzung.⁸ Der Komponist wollte seine Gedanken ohne viel Nebenwerk zu Papier bringen, was die Konzentration und den Schreibfluss bei der Arbeit gewiss erhöhte; schließlich wusste er, dass er beim Ausschreiben der Stimmen diese akzidentelle Notationsebene noch nachreichen konnte. So er die Stimmen selber ausschrieb, müssen auch diese als Autographe Quelle für die Edition herangezogen werden, obgleich sie letztlich von der Partitur abhängig sind. In diesem Fall rückt die Partitur quasi in den Status einer Skizze oder einer Vorfassung. Im Normalfall aber waren für das Ausschreiben der Stimmen andere verantwortlich. Da den Hauptstimmen die Partitur als Vorlage diente, müssten diese eigentlich als *Codices descripti* eingestuft werden, wäre da nicht die unmittelbare Nähe zum Autor vorauszusetzen, der u. U. für Änderungen in den Stimmen gegenüber der Partitur zumindest indirekt verantwortlich sein könnte. Der Wert der Abschriften bemisst sich demnach an der Frage, ob die Stimmen eine redaktionelle Durchsicht des Komponisten aufweisen. Zwar lassen sich im Zuge einer solchen Redaktion hinzugefügte Dynamikbezeichnungen meist graphologisch von denen der Kopisten trennen, doch können etwa Bögen aufgrund ihrer meist mangelnden Individualität nicht immer als hinzugesetzte erkannt werden. Gänzlich problematisch hinsichtlich der Schreiberzuordnung sind etwa Staccatopunkte, da sie kaum einmal markante graphische Unterschiede zwischen zwei Schreibern aufweisen. Diese akzidentelle Schicht, die meist in den Stimmen ausgearbeiteter ist als in Partituren, spiegelt freilich am ehesten das Werk im Status seiner (erstmaligen) Aufführung wider, weswegen die Originalstimmen selbst dann, wenn keine redaktionellen Eingriffe durch den Komponisten nachweisbar sind, für eine Edition nicht nur herangezogen werden, sondern wohl zu Recht als eigentliche Hauptquelle bewertet werden. Bei Problemstellen kann dann die Kompositionspartitur zur Erstellung des Notentextes befragt werden. So zumindest will es die Copy-Text-Theorie – und so haben es die meisten der modernen Historisch-Kritischen-Gesamtausgaben bislang gehalten.

Ein Blick zurück zeigt jedoch, dass dies nicht immer so war. Der Alten Bach-Gesamtausgabe beispielsweise galt zunächst die Partitur, die „Urschrift“ als die eigentliche Basis der Edition. «Jede Willkür in Änderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen», heißt es im Vorwort zum ersten

⁸ Auch werden Fassungsänderungen nur selten in die Partituren eingearbeitet. In der Regel reicht es aus, das Aufführungsmaterial auf den neuesten Stand zu bringen.

Band (BG, Bd. 1, S. IV), das von Moritz Hauptmann und Otto Jahn verfasst wurde. Zwar wurde bereits im Anfangsstadium der BG deutlich, dass «die sehr flüchtige, vielfach corrigirte und überschriebene, oft schwer zu entziffernde Schrift» der Kompositionspartituren mannigfache Probleme bereitet, die Stimmen hingegen, zumal wenn sie von Bach revidiert wurden, «dem Autographon derselben immer weit vorzuziehen sind» (BG, Bd. 1, S. XIII), doch zog man daraus zunächst keine Konsequenzen. Erst mit der Edition der *Johannes-Passion*, die ja – wie skizziert – aufgrund ihrer nur aus den unterschiedlichen Stimmsätzen rekonstruierbaren Fassungen ein massiver editorischer Prüfstein ist, veränderte man das methodische Procedere. Zwar folgte man – wie bereits erwähnt – der nur teilautographen Partitur von 1739, doch wurden die Stimmen nun zur «Ergänzung mancher Vortragszeichen und Auszierungen» mit herangezogen. Doch – wie Kollationierungen belegen⁹ – wurden bereits in den früheren Bänden stillschweigend auch die Stimmen zu diesem Zweck genutzt. Auch sonst änderte sich aber durch diese Grundsatzentscheidung einiges:

Die den Stimmen entlehnten Triller und Vorschläge haben wir durch besondere Zeichen markiren lassen [...]. In Rücksicht auf die ‚frühere‘ Entstehung der Stimmen hielten wir die Aufnahme dieser Zeichen nun in ‚unterschiedlicher‘ Gestalt für gerechtfertigt. (BG, Bd. 12/1, S. XX)

Diese typographische Unterscheidung von Partitur und Stimmen wurde gleichwohl nachfolgend zum Standard der Alten Bach-Gesamtausgabe, die jedoch von der Neuen Bach-Ausgabe nicht übernommen wurde, obwohl sie philologisch plausibler ist als die nur aufgrund der Kritischen Berichte nachvollziehbare Quellendifferenzierung. Schließlich, so muss wohl konstatiert werden, ist dieses graphische Verfahren trotz der typographischen Beschränkungen, denen ein Musikdruck unterworfen ist, geeignet, zumindest auf der akzidentellen Ebene zwei ihrer Intention nach unterschiedliche Quellen auf ein und derselben Darstellungsebene abzubilden. Allerdings stößt eine solche Darstellung sofort an ihre Grenzen, wenn die Abweichungen von Partitur und Stimmen auch den substanziellen Text betreffen. Einzelnes ließe sich dann vielleicht noch mittels Ossia-Lesarten einigermaßen adäquat darstellen, doch widerspricht ein zu stark ausgezeichneter Notentext den Bedürfnissen der Praxis, die zu Recht die Voraussetzungen für einen kontinuierlichen Leseprozess einfordert, der durch allzu viele Sonderzeichen oder Ossia-Lesarten massiv gefährdet wäre.

Unter dieser Prämisse wundert es, dass Siegbert Rampe, also ausgerechnet ein Musikpraktiker, in seinen Musikeditionen überaus starken Gebrauch von derartigen Auszeichnungen macht:

⁹ Das deckt sich mit Hinweisen, die Wilhelm Rust in Bd. 5 gibt, in denen er bemerkt, dass die Stimmen für einen optimalen Text unentbehrlich sind: «Wo nun Partitur und Stimmen von einander abweichen, da ist nur dann den Stimmen der Vorzug gegeben worden, wenn die Abweichung von J.S. Bach selbst herrührt.» (BG, Bd. 5, S. XXXI).

Chigve.*

* Dieser Satz ist auch als Gigue der Partita BWV 612 (A 1656, Band I, S. 69) überliefert.
This movement also exists as Gigue of the partita BWV 612 (A 1656, volume I, p. 69).

RA 316/5

1) Wagner 2	12) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695:	23) Tappert ca. 1670, Schuerin, Stoss, OB 1695:
2) Tappert ca. 1670	13) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695:	24) Tappert ca. 1670, Schuerin, Stoss, OB 1695:
3) Schuerin	14) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695:	25) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695, Schuerin:
4) Stoss	15) Wagner 2:	26) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695:
4a) OB 1695	16) Schuerin:	27) Schuerin:
5) Wagner 2:	17) Wagner 2:	28) Schuerin:
6) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695:	18) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695:	29) Stoss, OB 1695:
7) Schuerin:	19) Wagner 2:	30) Schuerin:
8) Stoss:	20) Tappert ca. 1670, Schuerin, Stoss:	31) Stoss, OB 1695:
9) Tappert ca. 1670:	21) Tappert ca. 1670, Stoss, OB 1695:	32) Wagner 2:
10) Wagner 2:	22) Wagner 2:	33) Wagner 2:
11) Tappert ca. 1670, Schuerin, Stoss, OB 1695:		

Aus: Froberger, Neue Ausgabe sämtlicher Werke III. Klavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Partiten und Partitensätze, Teil 1, Bärenreiter Kassel etc. (2001), S. 24-25.

Für den Wissenschaftler mag die Integration (fast) aller Quellenabweichungen in diversen Ossia-Systemen weitgehend entschlüsselbar sein und seinem Wunsch nach Editionen, die einzelne Werke nicht als etwas Statisches und mithin Abgeschlossenes darstellen, sehr entgegenkommen. Ob der Praktiker allerdings aus der Vielzahl der Möglichkeiten, die einen fast schon an Raymond Quenau's *Hunderttausend Milliarden Gedichte* (frz.: *Cent Mille Milliards de Poèmes*) erinnert, wirklich sinnvoll auszuwählen vermag, dürfte zu bezweifeln sein. Doch selbst wenn es ihm gelänge, so birgt eine solche Edition, die den einzelnen Quellen einen ungewöhnlich großen Einfluss zugesteht, eine nicht unbeträchtliche Gefahr. Jeder Spieler hat nämlich somit die Möglichkeit, sich aus der Vielzahl der möglichen Lesarten diejenige herauszupicken, die ihm am besten gefällt – unabhängig davon, ob das Werk jemals in dieser Form vom Autor intendiert war. Selbst wenn dies nicht willentlich geschieht, so besteht doch das Risiko, aus Versehen an der einen oder anderen Stelle in die falsche Ebene zu rutschen.

Unabhängig also von der gewählten Darstellungsform im Printmedium (sei es nun, dass abweichende Fassungen den „eigentlichen“ Fassungen nachgestellt oder separat gedruckt werden, sei es, dass man die Abweichungen in Ossia-Systemen wiedergibt) bleiben die angesprochenen Probleme bestehen. Diese sollten schon allein deswegen gelöst werden, weil sich die Auffassung, was genau ein „Werk“ sei, in den letzten Jahrzehnten aufgrund des Diskurses in Literaturwissenschaft und Philosophie massiv geändert hat; dies dürfte dazu führen, dass in Zukunft mehr Fassungen editorisch aufbereitet werden müssen als früher. Als Roland Barthes 1967 den Tod des Autors ausrief, war nicht unmittelbar abzusehen, welche Folgen dies für die Editionsphilologie haben würde. Nach etwa vierzig Jahren der Diskussion ist allerdings erkennbar geworden, dass der Autor in Wirklichkeit noch am Leben, wenngleich gesundheitlich schwer angeschlagen ist; in Folge davon hat er seine eigenen Ansprüche sehr stark zurücknehmen müssen. Aufgrund der Einbuße seiner Omnipräsenz ist er nicht mehr allein die entscheidende Instanz für das Werk; vielmehr ist das „Leben“ eines Werkes in den Mittelpunkt des Interesses von Edition und Interpretation gerückt. Dieses Leben beschränkt sich nicht allein auf unmittelbare werkgenetische Fragestellungen, sondern bezieht auch unterschiedliche Fassungen, ja sogar Fremdbearbeitungen mit ein, da aus all diesen Abweichungen vom originären Werk wichtige Erkenntnisse über das Werk selbst zu erwarten sind. Soviel immerhin ist von den scharfsinnigen Auseinandersetzungen Michel Foucaults in der Literaturwissenschaft umgesetzt worden; dieser kritisierte insbesondere den Glauben an den Autor, oder, wie er sagt, an die «ideologische Figur», bedeute dieser doch konsequenterweise eine Reduktion der Bedeutungen:

Der Autor ist nicht die unendliche Quelle an Bedeutungen, die ein Werk füllen; der Autor geht den Werken nicht voran, er ist ein bestimmtes Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert. (FOUCAULT 2000, S. 228)

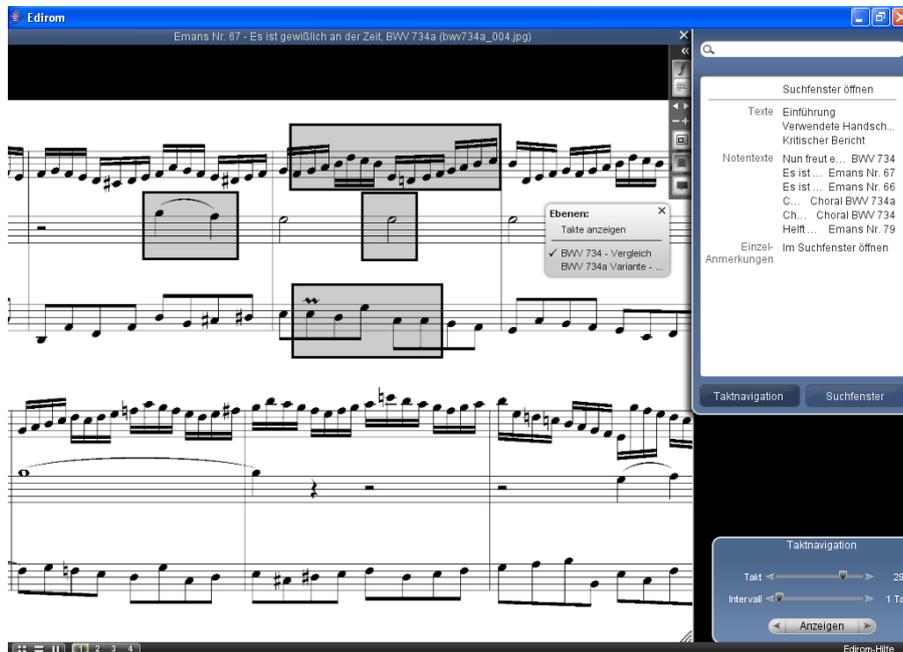
Gerade eine freiere, vom Autor losgelöste Sicht auf das Werk verändert zwangsläufig die Wertigkeit einzelner Fassungen. Diese werden in Zukunft, wenn sich unser Fach diesen Entwicklungen anschließen sollte – was sehr zu begrüßen wäre –, eine sehr viel größere Rolle für die Interpretation eines Werkes spielen müssen. Dies setzt allerdings voraus, dass auch die Editionen, seien sie nun wissenschaftlicher oder praktischer Art, auf die veränderten Anforderungen reagieren.

So lange der Benutzer genötigt ist, alle Fassungsunterschiede mühsam entweder aus dem Kritischen Bericht zu übertragen oder aber neu zu kollationieren, um erkennen zu können, was sich im Laufe der Arbeit am Werk wirklich geändert hat, wird die Akzeptanz jedoch eher mäßig sein. Denn anders als bei Texteditionen, die unterschiedliche Fassungen parallel abdrucken und sogar aus Rücksicht auf den Nutzer abweichende Lesarten der Fassungen hervorheben und markieren können, ohne die Lesbarkeit zu beeinträchtigen, muss aus Gründen der Praktikabilität von einem solchen Verfahren bei den Musikeditionen Abstand genommen werden. Stellen Sie sich nur einmal die Partiturseite einer größer besetzten Sinfonie, einer Oper oder gar einer mehrhörigen Messkomposition vor, bei denen vier bis sechs Takte bereits eine solche Partiturseite füllen können. Bei einem Parallelabdruck einer abweichenden Fassung auf der gegenüberliegenden Seite würde das dazu führen, dass der Dirigent vor lauter Blättern kaum mehr den Taktstock heben könnte. Hervorhebungen würden den steten Ablauf, den eine musikalische Aufführung erfordert, noch mehr stören. Ohne Markierungen aber wären die Abweichungen des musikalischen Textes nur mit viel Arbeitsaufwand zu erkennen. Da das musikalische Notationssystem seine Orientierung sowohl aus der Vertikalen, welche die harmonische Ebene repräsentiert, als auch aus der Horizontalen, in welcher der zeitliche Verlauf fixiert ist, bezieht, ist zur Beschreibung von Abweichungen, die der unmittelbaren Vergleichung dienen, ein umständliches Koordinatensystem notwendig, das eher abschreckt als dass es zum Vergleich einladen würde.

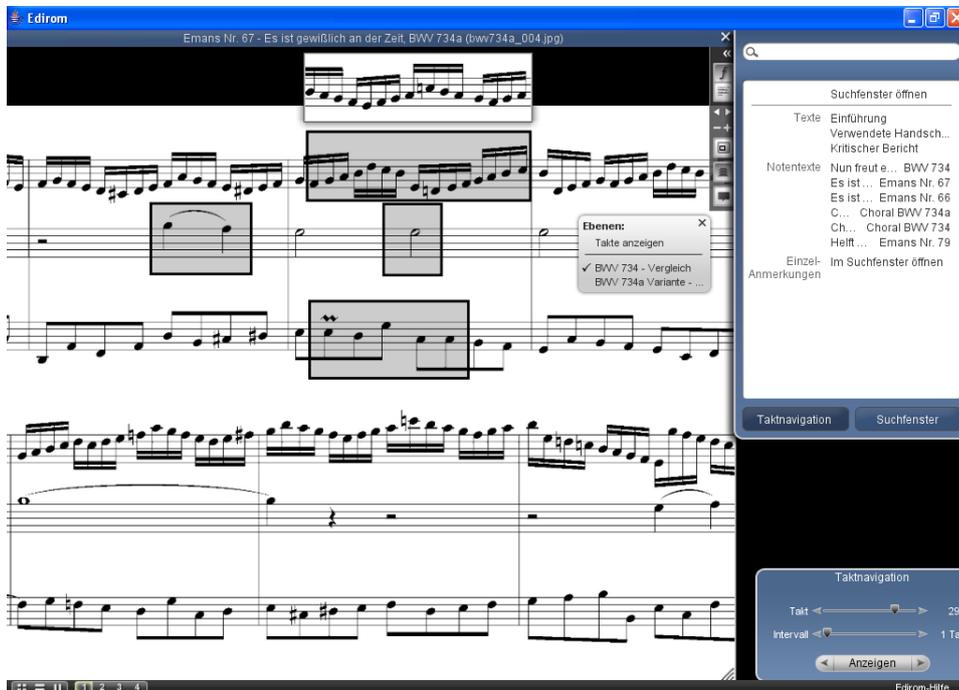
Aus diesem Dilemma scheint nun eine neue Methode zu führen, die ich noch kurz anhand einiger Beispiele aus der Bachschen Tastenmusik vorführen möchte: die digitale Edition, die innerhalb des Projektes Edirom an der Detmolder Universität unter der Leitung von Joachim Veit entwickelt wurde. Ich möchte bei dieser Gelegenheit Herrn Veit und seinen stets hilfsbereiten Edirom-Mitarbeitern dafür danken, dass sie bereit waren, ihr für andere Zielsetzungen entwickeltes Programm soweit zu modifizieren, dass es für fassungsbezogene Differenzierungen eingesetzt werden kann. Dieses digitale Verfahren ermöglicht es nun, die unterschiedlichen Fassungen so aufeinander zu legen, dass die Fassungsunterschiede bei Bedarf auf einen Blick ersichtlich werden. Derzeit haben wir uns entschieden, den Notentext einer Fassung (zumeist den der Hauptfassung) als Basis für alle weiteren zu edierenden Fassungen zugrundezulegen. In diesem Fall handelt es sich um BWV 734

Die abweichende Fassung BWV 734a wird allerdings ebenfalls vollständig digital zur Verfügung gestellt:

Alle Fassungsänderungen werden in einem ersten Schritt mit einem Tastendruck durch eine Auszeichnung kenntlich gemacht.



So steht es dem Nutzer frei, ob er sich lediglich um eine Fassung kümmern möchte oder ob sein Interesse auf die Sichtung der Fassungsänderungen gerichtet ist. Im letzteren Fall hat er die Möglichkeit, die markierten Noten/Takte direkt mit der Maus anzusteuern, woraufhin sich ein Fenster mit den Noten der abweichenden Fassung öffnet.



The screenshot shows the Edrom software interface. The main window displays musical notation for 'Emans Nr. 67 - Es ist gewißlich an der Zeit, BWV 734a (bww734a_004.jpg)'. The notation is presented in a multi-staff format. A search window is open on the right side, titled 'Suchfenster öffnen'. It contains a search bar and a list of search results under the heading 'Suchfenster öffnen'. The results are categorized into 'Texte' and 'Notentexte'. The 'Texte' section includes 'Einführung', 'Verwendete Handsch...', and 'Kritischer Bericht'. The 'Notentexte' section includes 'Nun freut e... BWV 734', 'Es ist... Emans Nr. 67', 'Es ist... Emans Nr. 66', 'C... Choral BWV 734a', 'Ch... Choral BWV 734', and 'Heift... Emans Nr. 79'. Below the search results, there are buttons for 'Suchfenster' and 'Taktnavigation'. At the bottom right, there is a 'Taktnavigation' panel with a 'Takt' slider set to 29 and an 'Intervall' slider set to 1 Takt. A button labeled 'Anzeigen' is also present. The bottom status bar shows 'Edrom-Hilfe'.

This screenshot is identical to the one above, showing the Edrom software interface with the same musical notation and search window. The search window is open, displaying the same search results as in the first screenshot. The 'Taktnavigation' panel at the bottom right shows the 'Takt' slider at 29 and the 'Intervall' slider at 1 Takt. The status bar at the bottom indicates 'Edrom-Hilfe'.

So kann der Nutzer unmittelbar erkennen, worin die abweichenden Lesarten der Fassungen an dieser Stelle bestehen. Will man hingegen den originären Notentext mit einer weiteren Fassung oder auch zwei der abweichenden Fassungen miteinander vergleichen, so bleibt sich das *Procedere* gleich. Vorstellbar wäre weiterhin auch, durch farblich unterschiedliche Markierungen im originären Text mehrere Fassungen in direkten Bezug zu setzen. Ergänzend sei dazu gesagt, dass alle Fassungen durch einen digitalen Kritischen Bericht philologisch erschlossen werden können, so dass durch dieses Verfahren kein Defizit in der philologischen Aufbereitung in Kauf genommen werden muss.

Auf diese Weise wird innerhalb einer Musikedition wohl erstmalig die Wandelbarkeit des musikalischen Werkes wirklich deutlich; die ungewünschte, aber unausweichliche Statik einer gedruckten Ausgabe kann so durch einen eher dynamischen Prozess, der in etwa dem Bearbeitungsvorgang entspricht, kompensiert werden. Anders als die *Ossia*-Varianten Siegbert Rampes erleichtert das Programm dem Aufführenden nicht in ähnlicher Weise die Mischung unterschiedlicher Fassungen zu einer neuen, die es zuvor noch nicht gegeben hat, und beeinträchtigt auch nicht die Lesbarkeit.

Ich denke, die Zukunft wird den Editor zwingen, sich verstärkt mit der Fassungsproblematik auseinanderzusetzen. Ein Tool, das ihm die Arbeit erleichtert und zugleich dem Nutzer die Wandelbarkeit des musikalischen Werkes sehr viel einfacher und direkter anzuzeigen in der Lage ist, als dies im herkömmlichen Printmedium möglich wäre, könnte und sollte die Entscheidung erleichtern, die Entwicklungen der Editionsphilologie in den Nachbar-disziplinen aufzugreifen und für unseren Bedarf weiterzuentwickeln.

Literatur

Bach-Dokumente II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750 (1969), hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bärenreiter, Kassel etc.

BG: *Johann Sebastian Bachs Werke*, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig.

DÜRR, A. (2006⁵), *Johann Sebastian Bach. Die Johannes-Passion*, Bärenreiter, Kassel etc.

Editionsrichtlinien Musik (2000), hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit, Bärenreiter, Kassel etc.

EMANS, R. (2002), *Lesarten – Fassungen – Bearbeitungen. Probleme der Darstellung – Probleme der Bewertung, in Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis* (Beihefte zu *editio* 17), hrsg. von Helga Lühning, Tübingen, S. 189-196.

- FOUCAULT, M. (2000), *Was ist ein Autor?*, zitiert nach *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart.
- OPPERMANN, A. (2009), *Zur Quellenlage*, in: *Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch*, hrsg. von Reinmar Emans und Sven Hiemke (Das Bach-Handbuch, Bd. 3), Laaber.
- SCHMIDT, C.M. (2007), *Gewollte und ungewollte Fassungen. Überraschungen beim Studium der Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Konzert-Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum op. 21*, in: *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Textphilologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinmar Emans, Laaber, S. 103-113.
- SCHNIEDERS, R. – VEIT, J. (2007), „Wie kann ich's fassen?“ Überlegungen zur Darstellung von Fassungsproblemen in traditionellen und in neuen Medien, in: *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Textphilologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinmar Emans, Laaber, S. 253-274.
- WOLLNY, P. (1997), *Neue Bach-Funde*, in: «*Bach-Jahrbuch*», 83, Jahrgang, S. 7-50.

Reinmar Emans ha conseguito il dottorato all'Università di Bonn (1982), e ha poi svolto ricerche al *Johann-Sebastian-Bach-Institut* di Göttingen. Negli scorsi anni ha insegnato a Bochum, Marburg, Köln e Amburgo, ed è stato attivo come recensore di registrazioni di musica, classica e popolare. Le sue pubblicazioni vertono soprattutto sulla musica vocale italiana del XVII secolo, sull'evoluzione stilistica della musica di Bach, sulla critica testuale e sulla storia della musica tedesca del XVIII secolo.

Reinmar Emans gained a doctorate at the university of his birthplace, Bonn, in 1982, with a thesis on the cantatas and canzonets of Giovanni Legrenzi. Since 1983 he has held a research post at the *Johann-Sebastian-Bach-Institut*, Göttingen, of which he was Acting Director up to 1996. In recent years he has taught in Bochum, Marburg, Köln and Hamburg and has also been active as a reviewer of recordings of both classical and popular music. His publications and research lie mainly in the areas of Italian vocal music of the 17th century, the stylistic evolution of J.S. Bach's music, source criticism and the history of German music during the 18th century.