

- 5 Andere Donizetti-Skizzen scheinen nicht bekannt zu sein, auch nicht im Museo Donizettiano in Bergamo (vgl. den Katalog in: Il Museo Donizettiano di Bergamo, Bergamo [1970] ).
- 6 Die relativ wenigen vorhandenen Drucke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Colonna, Marcello, Corelli) sind möglicherweise erst in jüngeren Zeiten in die Bibliothek gekommen. Die Sammeltätigkeit setzte wohl erst am Ende des 18. Jahrhunderts recht eigentlich ein, um dann aber nicht abzureißen.
- 7 Kein Massimo übte, laut Auskunft des Fürsten Leone Massimo, die Tätigkeit eines Theater-Aufsehers ("Sovrintendente" oder ähnlich) aus, welche allenfalls auch ein Motiv des Entstehens der Sammlung hätte sein können.
- 8 Vgl. folgende Kataloge: A. Holschneider, Die Musiksammlung der Fürsten Doria-Pamphilj in Rom, in: AfMw 18, 1961, S. 248-264; Fr. Lippmann, Die Sinfonien-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj in Rom, in: Analecta musicologica 5, 1968, S. 201-247; ders. mit L. Finscher, Die Streichquartett-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj in Rom, ebda. 7, 1969, S. 120-144; ders. mit H. Unverricht, Die Streichtrio-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj in Rom, ebda. 9, 1970, S. 299-335.
- 9 Wie entsprechende Vermerke auf den Titelblättern bezeugen, wurden zahlreiche Partituren in römischen "Copisterie" der Zeit erworben, einige wohl auch in neapolitanischen.
- 10 Vgl. hierzu W. Witzemann, Zu einigen Handschriften des "Flauto magico", in: Bericht des Colloquiums "Mozart und Italien" (Rom 1974), in: Analecta musicologica 18, 1978, S. 55-95.

Alfred Dürr

#### ZUR TÄTIGKEIT EINES HERAUSGEBERS VON GESAMTAUSGABEN \*

Die Zahl der freien, also vom Universitäts-Lehrbetrieb unabhängigen Editions-institute ist seit der Mitte dieses Jahrhunderts rasch angewachsen; diese bieten sich daher als Betätigungsfeld für den musikwissenschaftlichen Nachwuchs an. Ich will versuchen, ausgehend von meinen eigenen Erfahrungen am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, die Arbeitsbedingungen an derartigen Instituten zu schildern und darzulegen, was einen Institutsmitarbeiter erwartet und was von ihm erwartet wird.

Eines sei freilich vorweggenommen: Die Arbeit an einem Editions-institut erfordert einen radikalen Verzicht auf persönliches Prestige. Wer ihn nicht zu erbringen gewillt ist, wer Karriere machen will, wer die Wirkung auf Schüler und Kollegen für seine Selbstbestätigung nötig hat, der lasse die Hände vom Editions-geschäft; denn in ihm ist ein Maximum an Kleinarbeit mit einem Minimum an Befriedigung persönlichen Ehrgeizes verbunden. Die anfängliche Genugtuung durch das Gefühl, die eigenen Ausführungen gedruckt zu sehen, weicht bald der ernüchternden Erfahrung, daß diese von der Fachwelt weithin ignoriert und von der musikalischen Praxis nicht befolgt werden: Beide halten sich lieber an die altvertrauten Ausgaben, die sie im Schrank stehen bzw. auf ihrem Notenpult liegen haben, - ganz abgesehen davon, daß es ohnedies ein Glückszufall ist, wenn die Zeit zu eigener Editionsarbeit ausreicht und sich nicht im redaktionellen Zurichten fremder Manuskripte erschöpft, in denen dann nur ein schlichter Dank des Autors auf der allerletzten Seite von den monate-, oft jahrelangen Bemühungen des Institutsmitarbeiters um die Druckfähigkeit des Manuskripts ein mattes Zeugnis ablegt.

Dieser Zustand ist das Ergebnis der Entwicklung unserer Editions-praxis seit der Jahrhundertmitte: In den einzelnen Instituten ist im Laufe ihres Bestehens ein recht umfangreicher wissenschaftlicher Apparat entstanden, dessen Benutzung für den heutigen Herausgeber unerläßlich ist; und das hat zur Folge, daß der Herausgeber einzelner Bände - der Bandbearbeiter,

wie er meist genannt wird (denn als Herausgeber zeichnet ja das Institut) -, daß dieser Bandbearbeiter, sofern er nicht selbst Institutsmitglied ist, auf die enge Zusammenarbeit mit den Institutskräften angewiesen ist. Auch in der Editionsarbeit ist also die Zeit der großen Genietaten Einzelner vorbei; die Zeit des Teamworks hat begonnen - die Zeit der Anonymität.

Gewiß, im 19. Jahrhundert hat die Musikwissenschaft mit der Edition von Gesamtausgaben und Denkmäler-Reihen auch ohne institutionellen Rückhalt Vorzügliches geleistet. Das war möglich, solange die Veröffentlichung in der Hauptsache als Zugänglichmachen singulärer oder wenig verbreiteter Quellen verstanden wurde. Die Aufgaben komplizieren sich aber wesentlich, je mehr die Werkedition an die Stelle der Quellenedition tritt, eine Komposition also nicht nur nach einer einzigen, sondern auf Grund eines Vergleichs aller erreichbaren Quellen herausgegeben wird, ferner sobald man sich der Hilfswissenschaften sowie der heute zur Verfügung stehenden technischen Hilfsmittel sachgerecht und nicht nur dilettierend bedient. Hinzu kommt, daß die meisten Ausgaben des 19. Jahrhunderts wissenschaftliche Erstveröffentlichungen waren, während heute viele Großmeister wie Schütz, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert zum zweiten Male herausgegeben werden; und wenn es auch nach Kriegsende zunächst die Absicht der Editoren war, die vergriffene alte Ausgabe durch eine lieferbare neue zu ersetzen, so sind die alten doch heute längst wieder als Reprints greifbar, und die Legitimation der neuen Ausgabe besteht in erster Linie darin, Mängel der älteren zu beseitigen und den neuesten Stand der Forschung zu repräsentieren - eine Forderung, die leichter gestellt als erfüllt ist.

Ich möchte hier einem Einwand begegnen, der gegen die Tätigkeit solcher Editions-institute erhoben werden könnte und wohl auch erhoben wird: Der Aufwand sei zu groß; es wäre einfacher, die bestehenden Ausgaben - soweit vorhanden - zu revidieren. Statt dessen werde hier Philologie um ihrer selbst willen getrieben, und wichtige andere Aufgaben der Musikwissenschaft würden vernachlässigt.

Zweifellos wird sich jede Editionsarbeit immer wieder selbstkritisch prüfen müssen, ob ihr nicht zu Recht dieser Vorwurf gemacht werden muß. Dennoch scheint er mir als Pauschalurteil ungerechtfertigt. Denn die Arbeit der Editions-institute kommt keineswegs ausschließlich der gedruckten Neuausgabe zugute, so wichtig die Erstellung eines verlässlichen Notentextes auch sein mag. Zugleich mit dieser Arbeit werden auch so bedeutsame Fragen wie Echtheitskritik und Fragen der Chronologie erörtert und nach Möglichkeit geklärt. Daß derartige Erkenntnisse unser Bild eines Komponisten wesentlich verändern können, hat in den 1960er Jahren der Streit um das sogenannte Neue Bachbild gezeigt: Die aus den Quellen gewonnene Erkenntnis, daß sich Bachs Leipziger Kantatenschaffen fast völlig auf einen Zeitraum von etwa 6 Jahren konzentriert, hat zwei Parteien auf den Plan gerufen, deren eine Bachs Neigung zum Kirchenmusikeramt und deren andere die Richtigkeit der Neuen Chronologie bestreitet, beide ausgehend von der Prämisse, ein Kirchenmusiker, der sein Amt ernst nehme, habe seine Kantatenkomposition gleichmäßig über seine Amtszeit zu verteilen und dürfe weder anfangs zuviel noch später zuwenig komponieren. Wie dem auch sei, - von Philologismus als Selbstzweck kann hier wohl nicht die Rede sein.

Ein weiterer Grund für die Notwendigkeit editionsphilologischer Arbeit ist der zunehmende Verfall der Quellenmanuskripte. In den Faksimile-Ausgaben des Insel-Verlags der Bachschen Matthäus-Passion und der h-moll-Messe aus den 1920er Jahren sind Stellen noch lesbar, die am Original heute nicht mehr erkennbar sind. Andere Quellen sind im letzten Krieg vernichtet worden. Wir wissen aber nicht, welche Katastrophen uns noch bevorstehen.

Endlich möchte ich aber auch meinen, daß die Beherrschung der Editions-methoden nicht notwendigerweise Blindheit für andere Aufgabengebiete der Musikwissenschaft zur Folge haben muß, wie das offenbar zuweilen unterstellt wird. Sie ist vielmehr ein Zeichen der Spezialisierung unserer heutigen wissenschaftlichen Arbeit, die man bedauern mag, aber nicht mehr rückgängig machen kann.

Die Erkenntnis, daß die Quellen, an denen wir heute arbeiten, der Forschung vielleicht in einigen Jahrzehnten nicht mehr oder nur noch in wesentlich schlechterem Zustand zur Verfügung stehen, bedeutet eine Verpflichtung, die sich nur schwer einlösen läßt. Denn eine ideale Neuausgabe müßte demnach auch über diejenigen Dinge Auskunft geben, die die Forschung in künftigen Jahren erfahren möchte. Welche dies sind, können wir jedoch nicht sagen; nur soviel ist gewiß: Die alten Gesamtausgaben konnten diesen Anforderungen nicht genügen. Ja, nicht einmal unsere Faksimile-Ausgaben reichen dazu aus. So sind z. B. in der Faksimile-Ausgabe der Bachschen Matthäus-Passion von 1922 mehrere mit roter Tinte vorgenommene Eintragungen Bachs braun gedruckt, und in der neueren Ausgabe von 1966 decken sich brauner und roter Druck so wenig, daß der Choral 'O Lamm Gottes, unschuldig' des Eingangschores in a-dorisch statt in G-dur zu lesen ist. Auch sind nachträgliche Zusätze und Rasuren nur allzu oft weder in Faksimile-Ausgaben noch gar in Kleinfilmen erkennbar, - kurz, eine wissenschaftliche Neuausgabe, die sich nicht soweit wie irgend möglich an den erhaltenen Originalen orientieren kann, wird notgedrungen fehlerhaft sein.

Die Musikwissenschaft als junge Disziplin hat hinsichtlich der Editionstechnik gegenüber den klassisch-philologischen Fächern noch vieles nachzuholen. Hinzu kommt, daß die Tradition der großen Editionen des 19. Jahrhunderts in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur durch 2 Weltkriege, sondern auch durch die weit verbreitete Vorstellung, daß nunmehr alles geleistet sei, unterbrochen worden war. So mußte eine modernen Anforderungen genügende Editionsmethode in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts neu begründet werden, oder vielmehr: die Musikwissenschaft ist dabei, sie zu begründen. Welche Schwierigkeiten dabei auftreten, soll später gezeigt werden. Festzuhalten ist jedenfalls: Obwohl die Anforderungen des Benutzers eigentlich eine größtmögliche Einheitlichkeit aller Ausgaben wünschenswert erscheinen ließen, experimentiert heute jede Ausgabe immer noch für sich; und daher ist auch die Editionspraxis noch immer keine etablierte Wissenschaft mit unveränderlichen Methoden und Regeln, sondern sie bedarf dringend weiterer Ausarbeitung und Vervollkommnung.

Ich will nun die wissenschaftlichen Aufgaben, die einem Editionsinstitut erwachsen, kurz zu umreißen versuchen.

Am Beginn jeder Editionstätigkeit steht die Erfassung der Quellen. Handelt es sich um das Werk eines großen Meisters, so wird man oft auf bestehende Werkverzeichnisse und die Revisionsberichte älterer Ausgaben zurückgreifen können. Andererseits ist diese Arbeit auch niemals abgeschlossen, werden doch heute zwar kaum noch neue Werke, häufig aber neue Quellen bekannter Werke entdeckt, die dann auf ihren Wert hin zu prüfen sind. Auch sind die existierenden Verzeichnisse hinsichtlich ihrer Quellenangaben nicht immer vollständig; denn zumal für die Erfassung der in Privatbesitz befindlichen Quellen gibt es kein Rezept, das auch nur annähernde Vollständigkeit garantierte. Aber auch die Bibliotheken können aus Personalmangel oft keine erschöpfenden Auskünfte geben; und persönliche Recherchen werden wohl in den deutschen, allenfalls in den übrigen europäischen, selten aber in den überseeischen oder in den asiatischen Bibliotheken möglich sein (obwohl z. B. bereits zwei Bach-Autographen in den letzten Jahren nach Japan verkauft worden sind). Endlich bedeutet die ständige Fluktuation der Quellen aus Privatbesitz infolge des blühenden Antiquariatsmarktes eine zusätzliche Erschwernis bei der Erfassung.

Eine weitere Aufgabe, die gleichfalls vor der herausgeberischen Arbeit bewältigt werden muß, ist die Festlegung der Editionsrichtlinien. Diese sind einer der wundensten Punkte unserer wissenschaftlichen Ausgaben. Denn obwohl selbstverständlich jede Edition ihre Richtlinien aus den speziellen Bedingungen ihrer Veröffentlichung heraus entwickeln muß, so sollten doch Zeichen, die das gleiche bedeuten, auch in möglichst vielen Ausgaben gleich wiedergegeben werden, also z. B. ein verläßlich bezeugtes dynamisches Zeichen im Unterschied zu einem anderen, das in keiner Quelle bezeugt ist, sondern vom Herausgeber hinzugefügt wurde. - Ob man sich hier für Groß- und Kleinstich, für normale und kursive Buchstaben oder wie auch immer entscheidet, so wäre doch eine Einheitlichkeit innerhalb verschied-

dener Ausgaben für den Benutzer sehr hilfreich; denn dieser will ja nicht immer nur die Werke eines einzelnen Komponisten studieren, sondern vielleicht Violinkonzerte unterschiedlicher Meister und Epochen, muß also sehr verschiedene Ausgaben heranziehen.

Leider aber hat fast jede Ausgabe ihre vielfach vermeidbaren Sonderregelungen; und in den bereits begonnenen Ausgaben ist hier wenig mehr reparabel, wenn man nicht die Verständlichkeit der Ausgabe gefährden will. Hier wirkt sich die unterbrochene Editionstradition, von der vorhin die Rede war, besonders nachteilig aus; denn sie hatte zur Folge, daß Gremien ohne spezielle Sacherfahrung zuvor den Kurs festzulegen hatten, den die Editionen nun ein halbes Jahrhundert lang einhalten müssen - eine Zeitspanne also, deren Ende keiner der Initiatoren miterleben wird. Wenn auch hier für die bestehenden Editionen nichts mehr zu ändern sein wird, so schiene es mir doch nicht unnützlich, einheitliche Lösungen für prinzipielle Editionsprobleme zu erarbeiten. Vorbereitende Studien hierzu könnten z. B. in Seminaren, die die bestehenden Editionsrichtlinien vergleichen und auf ihre Brauchbarkeit hin überprüfen, geleistet werden.

Das Kernstück der Editionsarbeit ist die Erstellung des zu publizierenden Notentextes samt dem dazugehörigen Kritischen Bericht. Die Bewältigung dieser Aufgabe verlangt ebensoviel Erfahrung wie mühevollen Kleinarbeit.

Erfahrung ist darum nötig, weil die musikalische Editionstechnik sich im Laufe der Zeit zu einer vielfältig spezialisierten Wissenschaft entwickelt hat. Es gilt, Autographe von Abschriften unterscheiden zu lernen, am Autograph die Schriftstadien aus verschiedenen Lebensabschnitten voneinander zu unterscheiden und Korrekturen richtig zu deuten, an den Abschriften die wichtigsten für den Komponisten tätigen Kopisten und seine Schüler zu erkennen; es gilt ferner, die verwendeten Papiersorten nach ihren Wasserzeichen unterscheiden zu lernen, es gilt, den Überlieferungsgang der Quellen zu kennen und an oft nur unscheinbaren Merkmalen wie Signaturen auf den Titelblättern abzulesen; denn oft ermöglicht nur die Kenntnis der Provenienz eine richtige Einschätzung der Quelle.

Obwohl natürlich auch in dieser Hinsicht jede Ausgabe ihre eigenen Probleme hat, schiene es mir doch nicht unmöglich, sich einige Grundbegriffe auch im Rahmen des Universitätsstudiums anzueignen. So könnte z. B. im Rahmen einer Seminarübung eine Komposition nicht nur als fertiges, gedrucktes Kunstwerk betrachtet werden, sondern auch in ihrer Entstehung anhand von Skizzen- und Faksimileausgaben verfolgt werden; und die Ergebnisse wären dann in doppelter Hinsicht interessant, zur Erkenntnis der Schaffensweise des Künstlers und als Übung im kritischen Lesen von Musikerhandschriften.

Daß hierbei auch die Schriftkunde eine wesentliche Rolle spielt, leuchtet unmittelbar ein. Leider sind die Versuche, Graphologen auch für die Probleme der Musikwissenschaft zu interessieren, über örtliche Erfolge nicht hinausgelangt, vermutlich weil die Interessen der Graphologen meist auf anderen Gebieten als auf reinen Identifizierungsproblemen liegen. Auch ist die heute wohl allgemein vertretene Ansicht, daß für die Handschriftendeutung nicht so sehr der einzelne Buchstabe als vielmehr zusammenhängende Buchstabengruppen, sogenannte Grapheme entscheidend sind, an der Notenschrift, die es ja meist mit isolierten Zeichen zu tun hat, nur schwer verifizierbar.

Günstiger hat sich die Zusammenarbeit mit einer weiteren Hilfswissenschaft entwickelt, der Papierkunde. Ähnlich wie in der Germanistik ist es auch in einigen musikwissenschaftlichen Ausgaben gelungen, sich der Mitarbeit von Papierforschern zu versichern; doch sollte auch der Musikwissenschaftler selbst einige Kenntnisse in der Papierkunde besitzen, um ihren Wert richtig einschätzen zu können. Auch stehen planmäßige Untersuchungen der umfangreichen Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts noch aus, die allein dazu verhelfen könnten, Einzelergebnisse in einen größeren Zusammenhang einzuordnen.

Die Prüfung der Provenienz einer Quelle ist keineswegs immer nur eine bloße Formsache, um der Vollständigkeit der Berichterstattung genüge zu tun. Sie mag es in manchen Fällen sein; in anderen aber kommt ihr eine erhebliche Bedeutung zu, insbesondere dann, wenn die Originalquellen verloren sind und es gilt, nach der Herkunft einer Abschrift deren

mutmaßliche Vorlage und somit ihre Zuverlässigkeit zu ermitteln. Hilfsmittel zur Klärung der Provenienz sind hauptsächlich Bibliotheks-, Sammler- und Nachlaßkataloge, und oft kann eine kleine Zahl auf dem Titelblatt einer Quelle unerwarteten Aufschluß über ihre Herkunft geben, wenn sie z. B. mit der Numerierung desselben Werkes in einem Versteigerungskatalog übereinstimmt.

Nach Abschluß der Prüfung ihrer äußeren Merkmale setzt mit der Untersuchung des Inhalts die eigentliche Arbeit des Herausgebers ein. Ich sprach vorhin von mühevoller Kleinarbeit, und tatsächlich läßt sich die Editionsarbeit entfernt mit der Tätigkeit eines Kriminalisten vergleichen. Die Aufklärung eines Kapitalverbrechens mag den Höhepunkt im Leben eines Kriminalisten darstellen, und unsere Massenmedien suggerieren einem leichtgläubigen Publikum, in der Arbeit eines Kriminalisten reihe Erfolg an Erfolg, sofern er nur zu boxen und zu schießen verstehe; in Wahrheit jedoch besteht der Alltag aus der Arbeit an zahllosen Schränken mit Karteien und Ordnern, aus Routinekontrollen, Verfolgung falscher Spuren und "ungelösten Aktenzeichen". - Übertragen auf die musikwissenschaftliche Editionsarbeit bedeutet das: Vergleich zahlloser Quellen miteinander Note für Note mit dem Ergebnis, daß sich letztlich nur wenige Quellen als für die Redaktion der Neuausgabe relevant erweisen, andere jedoch von der Redaktion auszuschneiden sind, weil sie die Abschrift bereits bekannter Quellen darstellen, also für die Textkritik ohne Wert sind.

Unsere Editions methode ist im Prinzip dieselbe, wie sie für die Ausgabe der antiken Klassiker von der Altphilologie entwickelt und seither vielfach angewendet wurde. Freilich hat diese Methode in der Öffentlichkeit noch keineswegs allgemeine Anerkennung gefunden. Noch immer trifft man auf Publikationen, deren Herausgeber nichts anderes getan hat, als irgendeine zufällig aufgefundene Handschrift im Druck wiederzugeben, ohne zu fragen, ob dasselbe Werk etwa noch anderweitig überliefert ist. Wenn z. B. eine Schallplattenfirma von Weltruf die Erstaufnahme einer ungedruckten Telemann-Passion in ihrem Werbeprospekt mit der Überschrift anpreist, der Herausgeber "mußte eine Lupe benutzen", so wird klar, mit welch primitiven Mitteln sich noch heute der Anschein wissenschaftlicher Akribie erwecken läßt.

Mehr Ansehen genießt in unserer Wissenschaft schon die Methode der Edition nach dem *codex optimus*, geht hier doch der Redaktion bereits eine Auswahl voraus, die die beste Quelle ermittelt und der Ausgabe zugrundelegt. Doch auch dieses Verfahren ist häufig nicht praktikabel; es sei nur an den überaus häufigen Fall erinnert, in dem eine Komposition in Originalpartitur und Originalstimmen vorliegt, wobei die Lesartenunterschiede zwischen beiden stets darauf zu prüfen sind, ob es sich um Kopierfehler in den Stimmen oder um revisionsbedingte Eingriffe des Komponisten handelt.

So wird man in zahlreichen Fällen nicht umhin können, der Neuausgabe mehrere Quellen zugrunde zu legen und die Entscheidung, ob im Einzelfalle dieser oder jener Quelle zu folgen sei, jeweils im Kritischen Bericht zu begründen. Als Hilfsmittel hierzu stehen dem Herausgeber die von der Philologie entwickelten exakten Regeln zu Gebote; ihre richtige Anwendung jedoch bedeutet die Bewährungsprobe für jeden Herausgeber, sie erfordert dasjenige Talent, das den Bandbearbeiter über seine statistische Tätigkeit hinaus zum Umgang mit großen Kunstwerken legitimiert.

Das Kernstück der herausgeberischen Arbeit besteht also in der Rezension der Quellen, d. h. ihrer Auswahl und wertmäßigen Einstufung für die Neuausgabe, sowie der Redaktion der Neuausgabe selbst. Dabei gilt es nicht nur, einen verlässlichen und zugleich praktikablen Notentext zu erstellen, sondern auch den Kritischen Bericht zu entwerfen, mit dessen Hilfe das Vorgehen des Herausgebers gerechtfertigt und nachprüfbar gemacht werden soll.

Damit sind zugleich die Eigenschaften charakterisiert, die von einem guten Editor erwartet werden:

1. Scharfblick, Urteilsvermögen, kritisches Denken und Sinn für musikalische Logik, um die Abhängigkeitsverhältnisse der Quellen richtig zu erkennen und darzulegen.

2. Musikalische Fachkenntnisse, aber auch Musikalität und Stilgefühl, um eine Neuausgabe zu erstellen, die den Anforderungen an sie aus Wissenschaft und Praxis gerecht wird.
3. Sprachgewandtheit und Darstellungsvermögen, um den Text des Kritischen Berichts so abzufassen, daß er größtmögliche Knappheit und Prägnanz mit optimaler Lesbarkeit verbindet.

Will man das Bild der Tätigkeit an einem Editionsinstitut vervollständigen, so darf die Alltagsarbeit der Film- und Fotokopiebeschaffung, der Inventarisierung und des Ausleihens an auswärtige Bandbearbeiter, der Aufstellung von Quellenlisten für neu zu vergebende Bände, insbesondere aber die redaktionelle Zurichtung der eingehenden Manuskripte (die oft einer Neufassung gleichkommt), ferner das Korrekturlesen der Notenbände und der Kritischen Berichte und - last not least - die Verwaltungsarbeit nicht unerwähnt bleiben. Alle diese Tätigkeiten gehören zu der mühevollen Kleinarbeit, von der zuvor die Rede war; sie müssen getan werden, ohne daß sie dem dafür Verantwortlichen stolze Erfolgserlebnisse vermitteln könnten.

Diese Kleinarbeit ist es auch, die dem Herausgeber bei seiner Mitwelt zuweilen den Ruf des notorischen Pedanten einbringt und seine Arbeit mit dem Scherzwort "Fliegendreckphilologie" belegt, das besagt, es komme wahrhaftig nicht darauf an, in jedem Falle zu entscheiden, ob hier ein Staccatopunkt, ein Tintenabdruck von der Gegenseite, das Merkzeichen eines Kopisten oder nur Fliegendreck über der Note zu lesen ist. Wenn an diesem Wort etwas Wahres ist, dann die Warnung, über der Gewissenhaftigkeit im Kleinen nicht den Sinn für die Zusammenhänge im Großen stumpf werden zu lassen. Daß aber diese Gewissenhaftigkeit im Kleinen für einen Herausgeber entbehrlich sei, wird niemand im Ernst behaupten können. In Satz 1 der Kantate 37 von Bach enthalten die Originalquellen ein Kopistenmerkzeichen, das vom Herausgeber der alten Bach-Ausgabe als Staccatopunkt fehlinterpretiert und zum Anlaß genommen wurde, den gesamten Satz danach per analogiam durchzuartikulieren. Ein solcher Irrtum kann sehr leicht unterlaufen; er mag darum verzeihlich, ja nicht einmal von besonders nachteiligen Folgen für die Interpretation des Werkes sein. Aber daß es einfach gleichgültig wäre, ob er unterläuft oder nicht - wer das findet, der sollte, meine ich, einen anderen Beruf wählen, und möglichst einen, der nichts mit Kunst zu tun hat.

Denn das ist meiner Auffassung nach die einzige, aber auch hinreichende Legitimation für die Tätigkeit an einem Editionsinstitut, daß sie sich, wenn auch in einer ganz speziellen Form, mit großer Kunst befaßt. Wer sich bei der Frage, ob Takt 5 von Schreiber 2 oder Schreiber 3 niedergeschrieben wurde, ob ein Bogen über 2, 3 oder 4 Noten gelten soll, ja, ich möchte sagen, wer einen Kleinfilm zum Kopieren trägt, - wer sich bei alledem nicht ständig bewußt ist, daß das Objekt seiner Anstrengungen ein künstlerisches Meisterwerk ist, der wird mit Sicherheit nicht die Energie aufbringen, allen Kleinkram mit Gleichmut auf sich zu nehmen, den der Arbeitsalltag an einem Editionsinstitut mit sich bringt.

Dies also wäre in rohen Umrissen die Situation, die den wissenschaftlichen Mitarbeiter an einem Editionsinstitut erwartet. Nun zu der umgekehrten Frage, was von ihm erwartet wird!

Als Voraussetzung für die Einstellung gilt, sofern es sich um eine längerfristige wissenschaftliche Tätigkeit handeln soll, ein abgeschlossenes Hochschulstudium; und obwohl keine Vorschrift die Einstellung eines Magisters oder eines Studienreferendars mit Hauptfach Musik verbietet, gilt wohl heute noch in erster Linie die bestandene Doktorprüfung als die übliche Legitimation. Spezielle Fähigkeiten über das im Dokorexamen Verlangte hinaus werden nicht erwartet; doch ist es vielleicht - zumal für Ausländer - wichtig zu wissen, daß für die Tätigkeit als Bandbearbeiter eine nicht nur hinreichende, sondern absolut sichere Beherrschung der deutschen Sprache ebenso vorausgesetzt werden muß wie die Kenntnis der deutschen Schreibschrift, die zuweilen fälschlich als "Sütterlinschrift" bezeichnet wird (die Sütterlinschrift wurde erst um 1924 in den deutschen Schulen eingeführt!). Nützlich sind Vorkenntnisse in der historischen Hilfswissenschaft der Diplomatik sowie - zur Erledigung

der Korrespondenz - mindestens annähernde Kenntnisse des Englischen und Französischen. Lateinkenntnisse dürfen ja wohl vorläufig von einem Dr. phil. noch erwartet werden.

Unter den genannten Voraussetzungen erwartet den neu eingestellten Mitarbeiter ein Ange- stelltegehalt nach Tarifgruppe IIa BAT mit Aufstiegsmöglichkeit nach Gruppe Ib und - bei leitender Stellung - nach Gruppe Ia. Außertarifliche Anstellung oder Übernahme in ein Beam- tenverhältnis sind - jedenfalls unter den augenblicklichen Verhältnissen - nicht zu erwarten. Selbst leitende Positionen sind nur selten erreichbar, da diese mit Vorliebe durch neben- amtlich tätige Universitätsprofessoren besetzt werden.

Von einem "Arbeitsmarkt" der Editionsinstiute kann man noch kaum sprechen: Die Wis- senschaftler mit Spezialkenntnissen sind - z. B. durch ihre Dissertation - ohnedies bekannt; darum sind auch freie Stellen an Editionsinstiuten bisher noch selten oder nie öffentlich aus- geschrieben worden. Gute Berufsaussichten hat, wer Spezialkenntnisse auf dem jeweiligen Forschungsgebiet des Editionsinstiutes mitbringt; aber gerade wegen dieser Spezialisierung kann eine Fluktuation von Arbeitskräften innerhalb der einzelnen Instiute kaum aufkommen: Wer z. B. bisher an einem Schönberg-Band gearbeitet hat, bringt nur sehr beschränkte Vor- aussetzungen mit, um etwa an einer Lasso-Ausgabe besser mitzuarbeiten als ein Wissen- schaftler ohne Schönberg-Editionserfahrung.

Eine gewisse Schwierigkeit bei der Anstellung neuer Mitarbeiter bedeutet die jeweils meist nur kurzfristige Bewilligung der Etatsmittel. Häufig ist eine neu zu besetzende Stelle zu- nächst nur auf einige wenige Jahre finanziell abgesichert; eine feste Zusage für die Dauer der Beschäftigung wird eine verantwortungsbewußte Instiuteleitung daher oft nicht geben kön- nen. Diese Gefahr sollte aber nicht überbewertet werden. Bisher ist mir kein Fall bekannt, in dem eine neu eingerichtete Stelle wieder gestrichen wurde; und wenn sich dies auch im Falle einer schwerwiegenden wirtschaftlichen Rezession ändern könnte, so ist doch zu be- denken, daß dann auch die Stellen auf anderen Gebieten in derselben Gefahr sind. Nichtsde- stoweniger sind Bestrebungen im Gange, diesen unbefriedigenden Zustand zu ändern.

Hier drängt sich sogleich eine weitere Frage auf: Was geschieht mit den Mitarbeitern des Instiutes, wenn die von ihm betreute Neuausgabe abgeschlossen ist?

Eine generelle Antwort kann hier nicht gegeben werden. Dennoch meine ich, daß ernstliche Sorgen in dieser Hinsicht unberechtigt sind. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß sofort nach Abschluß einer Edition das Instiute geschlossen, die Mitarbeiter entlassen, die Bibliothek versteigert und die Möbel verkauft werden. Vielmehr ist zumindest eine Übergangsperiode zu erwarten, in der Ergänzungsbände publiziert, mißlungene Bände revidiert, Register er- arbeitet und die Geschichte der Ausgabe geschrieben werden; und diese Übergangszeit ist nach allen bisherigen Erfahrungen lang genug, um den meisten Instiutemitarbeitern das Er- reichen der Altersgrenze, den übrigen aber den reibungslosen Übergang in eine andere An- stellung zu ermöglichen - ganz abgesehen von der naheliegenden Möglichkeit, daß ein Edi- tionsinstiute auch nach Abschluß der Ausgabe als Sammelpunkt der Forschung über das von ihm betreute Spezialgebiet - etwa in der Art des Beethoven-Archivs in Bonn oder des Bach- Archivs in Leipzig - weiterbesteht.

Zusammenfassend möchte ich zur finanziellen Seite des Herausgeberberufs sagen, daß derjenige, der sich zur Herausgebereätigkeit hingezogen fühlt und sich durch den eingangs erwähnten Prestigeverzicht nicht schrecken läßt, sich auch durch das finanzielle Risiko nicht schrecken zu lassen braucht. Wer sich dagegen zu Höherem berufen fühlt und die In- stiuteätigkeit als geruhsame Wartezeit oder auch als Sprungbrett auf den ersehnten Lehr- stuhl betrachtet, der erweist nicht nur sich selbst, sondern auch dem Instiute einen schlech- ten Dienst; von derartigen Lösungen ist daher im beiderseitigen Interesse abzuraten.

\* Dieser Vortrag wurde in der Sektion "Musikwissenschaftliche Berufsbilder" gehalten.