

Martin Albrecht-Hohmaier

Eine Chance für den Werkbegriff? Werk und Werkfassungen in der digitalen Ausgabe des Sarti-Projekts

Symposium »Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Digital-Humanities-Projekte«

Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und
Klaus Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Eine Chance für den Werkbegriff? Werk und Werkfassungen in der digitalen Ausgabe des Sarti-Projekts

Das Projekt *A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti* war ein von der Einstein Stiftung Berlin finanziertes Drittmittelprojekt zu Giuseppe Sarti, angesiedelt an der Universität der Künste Berlin in Kooperation mit der Hebrew University Jerusalem. In Berlin wurden zwei digitale Editionen italienischer Opern Sartis erarbeitet: die Opera buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* (»Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte«) und die Opera seria *Giulio Sabino*. Mit dem Erscheinen der Sarti-Edition wird es erstmals möglich sein, zwei der erfolgreichsten italienischen Opern des späten 18. Jahrhunderts in der Breite ihrer Überlieferung und damit in einer der historischen Werkauffassung entsprechenden Form darzustellen.¹

Mit dieser Projektbeschreibung klingt bereits an, dass der nach wie vor in der musikwissenschaftlichen Forschung vorherrschende musikalische Werkbegriff für die beiden edierten Werke und damit auch generell für Opern dieser Zeit im Grunde unbrauchbar ist. Dieser in Bezug auf Werke und aus der Ästhetik des 19. Jahrhundert entstandene Werkbegriff fußt – unzulässig stark verkürzt – darauf, dass ein Werk eines einzelnen Komponisten eine einzige finale Form haben muss, die sich durch die Annahme bzw. Beschreibung eines Autorwillens anhand der Textquellen herausarbeiten lässt. Diese für weite Bereiche der Musikgeschichte und eine Vielzahl musikalischer Werke sinnvolle Idee, die in zahlreichen Editionen zu äußerst überzeugenden Lösungen geführt hat, soll hier nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden. Sie erweist sich aber für die Werke, um die es an dieser Stelle geht, nicht nur als wenig pragmatisch, sondern sogar als irreführend.

Es gibt zwar auch in den Opern des späteren 18. Jahrhunderts – wie sollte es anders sein – eine erste Fassung, sie hat aber bei weitem nicht die unumstößliche Geltung wie bei Kompositionen des 19. Jahrhunderts. Die Werke dieser Gattung waren mit dem Beenden der Komposition eben nicht abgeschlossen, denn es war eine bekannte und akzeptierte Tatsache, dass mit jeder neuen Aufführung/Produktion die Oper in unterschiedlichem Ausmaß angepasst wurde. Die Anpassungen konnten in kleineren Änderungen bestehen und sich auf Transpositionen, die Modifikation einzelner Passagen oder die Instrumentation erstrecken. Möglich waren aber auch größere Eingriffe wie das Streichen, Hinzufügen oder Ersetzen ganzer Nummern, ganzer Partien oder ganzer Akte. Dies geschah zuweilen auch unter Beteiligung der Komponisten selbst, aber auch ohne deren Zutun, was für das Ansehen und den Erfolg der Produktion nicht von Belang war.

Wenn man nun einem solchen Werk editorisch gerecht werden möchte, dann sicher nicht, indem man eine willkürlich ausgewählte Fassung als »das Werk« definiert. Vielmehr macht der historische Kontext deutlich, dass es für die Gattung in dieser Zeit nur sinnvoll sein kann, davon auszugehen, dass letztendlich die Summe der verschiedenen Fassungen das Werk darstellt.²

¹ Der Vortrag baut auf den Ergebnissen des Projekts auf und verdankt dadurch viele der Erkenntnisse auch den dort beteiligten Kolleginnen: Christine Siegert (Initiatorin und Leiterin von 2013–2015, Dörte Schmidt (Leiterin 2015–2016), Christin Heitmann und Kristin Herold. Die Website des Projekts: <http://sarti-edition.de>, 2.3.2017.

² Die Thematik kann hier nur skizziert werden, detaillierte Darstellungen u. a. eines adäquaten Werkbegriffes finden sich beispielsweise bei Daniel Brandenburg, »Works in transformation. Zu einem »offenen« Werkbegriff für die Opern des

Zur Anschauung des Gesagten soll Sartis Opera buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* dienen.³ Das Libretto basiert auf Carlo Goldonis Drama giocoso *Le nozze*, der Bearbeiter ist unbekannt. *Fra i due litiganti* war eine der beliebtesten Opern buffe des Komponisten wie des späten 18. Jahrhunderts überhaupt und wurde am 14. September 1782 am Teatro alla Scala in Mailand uraufgeführt. In den darauffolgenden Jahren folgten Produktionen an zahlreichen Opernhäusern in ganz Europa. Das hatte viele Fassungen zur Folge, dokumentiert in Partituren und/oder Libretti, darunter auch Fassungen mit Übersetzungen ins Französische, Deutsche, Dänische und Polnische.

Im Sarti-Projekt konnten über 90 Produktionen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts eruiert werden, von denen ca. 40 Partituren überliefert sind. Im Rahmen des Projekts konnten Digitalisate von 20 Fassungen akquiriert werden.

Ein erster Blick auf die Quellenlage macht schon die Notwendigkeit eines adäquaten Werkbegriffs deutlich, denn die für die Ästhetik seit dem 19. Jahrhundert so essentiellen Quellentypen wie Autograph oder Uraufführungspartitur fehlen. Tatsächlich ist die Fassung, in der das Werk 1782 in der Scala erstmals erklang, allein über das gedruckte Libretto überliefert; es gibt keine Partitur oder Stimmenmaterial. Und auch die Autorisierung durch ein Autograph kann nicht zur Priorisierung einer bestimmten Fassung herangezogen werden: Es gibt zwar ein Teil-Autograph der Oper, dies ist aber einige Jahre später während Sartis Zeit in St. Petersburg entstanden und baut auf einem Überlieferungsstrang auf, der in einigen Punkten von den ersten Fassungen in der Folge der Uraufführung abweicht. Grob gesagt lassen sich anhand der im Projekt bekannten Fassungen vier Überlieferungsstränge rekonstruieren, die bereits an drei unterschiedlichen Ouvertüren erkennbar sind:⁴

- Ein erster italienischsprachiger Strang mit der wahrscheinlichen Ouvertüre der Uraufführung,
- ein zweiter Strang mit der gleichen Ouvertüre, aber einigen abweichenden Nummern;
- ein ebenfalls italienischsprachiger Strang, der u. a. die Ouvertüre durch diejenige Sartis zu *Le Gelosie villane* ersetzt;
- und schließlich ein vierter, der auf der ersten Produktion in Wien aus dem Jahr 1783 unter der Leitung Antonio Salieris aufbaut. Auf dieser Fassung, in der eine andere Ouvertüre Sartis enthalten ist (vermutlich für seine Oper *Farnace* komponiert und in seiner Oper *Idalide* nochmals verwendet), bauen zahlreiche andere Produktionen auf, u. a. auch alle im Projekt bekannten deutschsprachigen Adaptionen wie auch ein (stark in die Nummernfolge eingreifender) französischsprachiger Druck.

Aus dieser zuletzt genannten Wiener Fassung lässt sich ein schönes Beispiel für die Art und auch für die vermutliche Motivation von modifizierten Arien zeigen. So dürften für das Einlegen oder Austausch von Arien nicht nur etwaige Vorlieben der jeweils Beteiligten ausschlaggebend gewesen sein, sondern

18. Jahrhunderts«, in: *Transformationen*, hrsg. von Daniel Brandenburg und Frieder Reininghaus (= *Österreichische Musikzeitung* 66 [2011], Heft 1), S. 6–12; Michele Calella, »Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ›Werkcharakters‹ in der Oper des 18. Jahrhunderts«, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge*, 27), Tutzing 2007, S. 15–32; Rainer Marten, »Ensemble der Freiheiten. Philosophische Bemerkungen zum Werkbegriff«, in: *Musik und Ästhetik* 11 (2007), Heft 43, S. 5–16; Reinhard Strohm, »Der musikalische Werkbegriff: Dahlhaus und die Nachwelt (Versuch einer Historisierung in drei Phasen)«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werke, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Schliengen 2008, S. 265–280.

³ Für eine ausführlichere Darstellung u. a. zum philologischen Hintergrund vgl. Martin Albrecht-Hohmaier und Christine Siegert, »Eine codierte Opernedition als Angebot für Wissenschaft, Lehre und Musikpraxis. Überlegungen am Beispiel von Giuseppe Sarti (1729–1802)«, in: *Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte*, hrsg. von Thomas Bein (= *Beihfte zu editio*, 39), Berlin und Boston 2015, S. 1–17; solange die Edition der *Litiganti* noch nicht erschienen ist, sind hier auch die akquirierten Quellen gelistet und beschrieben.

⁴ Eine synoptische Darstellung ist an dieser Stelle aufgrund der Vielzahl der Quellen nicht sinnvoll möglich; diese wird mit dem Erscheinen der Edition online zur Verfügung stehen.

auch die Interpretation des Charakters einer Rolle – möglicherweise mit Rücksicht auf den Typ des vorgesehenen Solisten. Auch die Quellen zu den *Litiganti* machen deutlich, dass insbesondere die ersten Arien der Solisten häufig Gegenstand von Änderungen, meist in Form einer Substitution waren. So auch die des Grafen. Seine Arie »Vuò soffrire a un certo segno« (»Ich werde es bis zu einem gewissen Grad erdulden«) ist höchstwahrscheinlich jene, die auch bei der Uraufführung in Mailand musiziert wurde. Im Streit mit der Gräfin droht der Graf – »bei aller Liebe und Respekt« – mit Verachtung. Dementsprechend hat Sarti den Text vertont: Selbstbewusst, zwischen eleganter und markanter Melodieführung wechselnd, weist der Graf seine Gattin in ihre Schranken. Mit der Aufführung in Wien, bei der Francesco Bussani die Rolle des Grafen übernahm, wurde diese Arie durch »La donna è sempre instabile« (»Die Frauen sind immer unbeständig«) von Antonio Salieri ersetzt. Nicht nur, dass diese Arie um die Hälfte länger ist; der Ausdruck ist deutlich verstärkt, geradezu schroff mit zahlreichen Akzenten und scharfer Rhythmik prangert der Graf die Unzuverlässigkeit der Frauen an. Wie auch bei anderen ausgetauschten Arien in dieser Wiener Fassung der *Litiganti* ist die Steigerung der musikalischen Mittel gegenüber den ursprünglichen Nummern als Absicht erkennbar, hier etwa beim Vergleich der Frau mit einer Wetterfahne (»come la banderuola«), die Salieri mit schnellen Girlanden nachzeichnet (vgl. Abbildung 1).

Abb. 1: Antonio Salieri, »La donna è sempre instabile«, T. 79–82, aus Giuseppe Sarti, *Fra i due litiganti il terzo gode*, Wien 1783; solange noch nicht über die Sarti-Edition (<http://sarti-edition.de>) abrufbar; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 17888.

Dieser merkbare Unterschied in der Gestaltung dieses szenischen Moments korrespondiert mit der Persönlichkeit des Sängers Bussani, der über eine langjährige erfolgreiche Bühnenerfahrung verfügte und von dem der Wiener Theaterdichter Lorenzo Da Ponte in seinen Memoiren schrieb: »Ein gewisser Bussani, Inspektor der Garderobe und der Szenerie, der zu allen Gewerben großes Geschick hatte, mit Ausnahme dessen jedoch, einen ehrlichen Mann zu machen«⁵. In einer späteren Wiener Aufführung am

⁵ Lorenzo Da Ponte. *Memoiren des Mozart-Librettisten, galanten Liebhabers und Abenteurers*, hrsg. von Günter Albrecht, Berlin 1970, S. 129.

Kärntnertortheater wurde diese Arie erneut ersetzt, diesmal aber verbunden mit einer in die entgegengesetzte Richtung gehenden Interpretation der Rolle des Grafen. Die eingelegte Arie »Per una picca per un puntiglio« stammt aus dem fast 20 Jahre zuvor in Rom uraufgeführten Intermezzo *Il finto pazzo per amore* von Antonio Sacchini und in ihr schildert sich der Graf als großartige Person, die von aller Welt geliebt und gefürchtet wird – allerdings musikalisch karikiert mittels geradezu alberner Tonrepetitionen und atemlos syllabischer Textunterlegung. Zudem ist die Handlungssituation dadurch verändert, dass sich der Graf mit dieser Arie an Dorina wendet und nicht, wie ursprünglich vorgesehen, an seine Gattin.

An diesem Schlaglicht lässt sich ablesen, wie wenig sinnvoll sowohl ein Beharren auf dem Standpunkt »je früher, desto besser« als auch auf einer »Fassung letzter Hand« ist und wie wenig man der Gattung in dieser Zeit mit einer solchen Vorstellung gerecht wird. Zudem wird deutlich: Je erfolgreicher eine Oper dieser Zeit war, also je häufiger sie gespielt wurde, desto komplexer ist die Überlieferung.

Es wäre eine wenig sinnvolle Reduktion, sich für nur eine Fassung zu entscheiden; aber auch wenn der Ansatz, das Werk als Summe seiner Fassungen zu verstehen, dem zu edierenden Werk gegenüber absolut adäquat ist, so entsteht dadurch die Notwendigkeit eines anderen methodischen Zu- bzw. eines individuellen editorischen Umgangs. Denn es wäre unrealistisch zu postulieren, dass die Edition eines solchen Werkes wie der *Litiganti* alle Fassungen beinhalten müsse – es sei denn, man sieht dies als eine Lebensaufgabe an.

Der Vielzahl der Fassungen dieser Oper gilt es also Herr zu werden, wozu eine digitale Edition ein hervorragendes Werkzeug bietet – trotzdem ist es aber auch dabei notwendig, forschungspragmatische und zielorientierte Abstriche zu machen. Wo diese ansetzen, hängt vom editorischen Interesse und dem zu edierenden Werk ab. Wenn sich die Anzahl der Fassungen in Grenzen hält, steht einer Darstellung aller Fassungen kaum etwas im Wege; gleichwohl kann es sinnvoll sein, auf einige Standards historisch-kritischer Editionen zu verzichten, beispielsweise auf den detaillierten Nachweis der Lesarten, etwa wenn es als wichtiger empfunden wird, die Breite der Überlieferung zu zeigen als Nuancen in der Werkgenese. Andere Erkenntnisinteressen hätten wiederum andere methodische Konsequenzen, beispielsweise im Zusammenhang mit Schreiberidentifikationen und -usancen.

Im Fall der Sarti-Edition lag der Fokus auf der Breite der Überlieferung, weswegen nicht nur die Lesarten klassifiziert und nur sehr selektiv nachgewiesen werden, sondern auch methodologisch neue Wege bei der digitalen Edition in Form einer Codierung des edierten Notentextes gewählt wurden.⁶ Diese bietet die aktuell weitgehendsten Möglichkeiten der Darstellung, zumindest bei der gewählten Zielsetzung, auch wenn rein äußerlich zunächst kaum Unterschiede zu einer nicht codierten Edition wahrnehmbar sind.

Die Sarti-Edition wird alle akquirierten Fassungen als Faksimile und eine Auswahl von vier Fassungen zusätzlich als edierten, gesetzten Notentext präsentieren. Für beide Darstellungsarten gilt, dass die Nummern wie auch einzelne Takte direkt anwählbar und die edierten Fassungen zudem über eine detaillierte Konkordanz vergleichbar sind. Textkritische Anmerkungen sind an der betreffenden Stelle anklickbar. Sowohl für die Erarbeitung als auch für die Online-Präsentation der digitalen Editionen werden die vom Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn⁷ entwickelten *Edirom Tools* verwendet. Aber warum die Codierung des musikalischen Texts in dem XML-basierten Standard der *Music Encoding Initiative* (MEI)?⁸

⁶ Näheres zur digitalen Edition im Sarti-Projekt vgl. <http://sarti-edition.de/>, 2.3.2017.

⁷ <http://www.muwi-detmold-paderborn.de/> sowie <http://zenmem.de/>, 2.3.2017.

⁸ <http://music-encoding.org/>, 2.3.2017.

Durch die Vielzahl der Fassungen ergeben sich zahlreiche Lesarten – sowohl auf der Makroebene (die Abfolge der Nummern wie Arien oder Rezitative) als auch auf der Mikroebene (bezüglich des Textes der einzelnen Nummern wie Instrumentation, Taktabfolge, Tonhöhen, Artikulation etc.). Jede Nummer wird dabei im Projekt nur einmal gesetzt/codiert, beinhaltet aber alle Lesarten, die in den edierten Fassungen enthalten sind. Aus sämtlichen Nummern der edierten Fassungen entsteht somit ein Pool, aus dem dann bei entsprechender Abfrage eine Fassung flexibel generiert werden kann, die ihre Nummernfolge und die Lesarten beinhaltet. Und dies geschieht nicht als Ausgabe des für die meisten Nutzer kaum verständlichen XML-Textes, sondern durch die Verwendung einer JavaScript-basierten Rendering-Bibliothek wie beispielsweise *Verovio*,⁹ die eine Visualisierung des Notentextes erzeugt.

Der Vorteil gegenüber gedruckten oder auf Bilddateien basierenden digitalen Ausgaben liegt auf der Hand: Die Nummern müssen nur einmal gesetzt werden und können eleganter und effizienter dargestellt werden. Und die mitgelieferten Digitalisate der Quellen ermöglichen den direkten Nachvollzug editorischer Entscheidungen. Es sei aber auch darauf hingewiesen, dass dieses Verfahren nicht für jedes zu edierende Werk sinnvoll ist; etwa bei einer schmalen Überlieferung mit wenigen Quellen oder Lesarten lohnt sich der beträchtliche technische Aufwand eher nicht.

Ein großer Pluspunkt der Codierung – losgelöst von der Praktikabilität der Edition eines Werkes wie der *Litiganti* – ist die grundsätzliche Möglichkeit der Anknüpfbarkeit beziehungsweise Nachnutzung (vgl. den Artikel von Anna Neovesky). Nicht nur, dass weitere Quellen später ergänzt werden können, das frei zugängliche MEI kann übernommen und es kann damit weitergearbeitet werden. Doch ist dies abhängig von der Kompatibilität der Daten. Wenn man anknüpfen will, muss eine gemeinsame technische Grundlage vorhanden sein, was nicht selbstverständlich ist, denn wie fast immer bei musikalischen Editionen besteht eine große Diversität. Das liegt schon im Gegenstand selbst begründet, denn das Notenmaterial aus unterschiedlichen Zeiten bedingt häufig unterschiedliche Editionsmethoden. Wie auch bei Notensatzprogrammen existieren unterschiedliche Arten der Codierung, deren Spezifik dem zu edierenden Text Rechnung trägt.

Das Sarti-Projekt hat sich für MEI und *Verovio* entschieden, da beide weit entwickelt sind und MEI sehr gute Möglichkeiten für Meta-Daten bietet sowie passend für die beschriebene Pool-Idee ist. Aber: Beide sind von Communities getragene und weiterentwickelte Projekte und bergen damit das Risiko, dass sich Weiterentwicklungen verzögern können (nicht müssen); z. B. beim Rendering des codierten Notentextes in ein Notenbild, denn hier ist bislang noch nicht die Qualität der Darstellung erreicht, die man von den etablierten Notensatzprogrammen gewohnt ist.

Die Editionen im Sarti-Projekt gehören im Hinblick auf die EDV-Mittel zur musikphilologischen Avantgarde; aber der zugrundeliegende editorische Ansatz hatte bei der Projektarbeit auch Konsequenzen etwa für Arbeitsprozesse oder das Verständnis zentraler philologischer Begriffe, die hier nur ange-rissen werden können. Diese ergaben sich etwa beim multiplen Werkbegriff, der, wie beschrieben, historisch und gattungsspezifisch adäquat sein sollte. Diskussionswürdig ist aber auch, welcher Text dieser Ausgabe das Werk repräsentiert – das gerenderte Notenbild oder die XML-Codierung? Wenn Letzteres zutrifft, wäre der Daten-Pool das Werk. Diskutabel ist ebenso der Autorbegriff – auch hier ist wegen der zahlreichen Veränderungen am Werk, die nicht auf den Komponisten zurückgehen, klar, dass man eher von unterschiedlich zu gewichtenden, multiplen Autoren auszugehen hat als von einem einzelnen.¹⁰ Nicht zuletzt betrifft der Diskussionsbedarf auch die editorischen Arbeitsabläufe, die durch den

⁹ <http://www.verovio.org/index.xhtml>, 2.3.2017.

¹⁰ Vgl. hierzu Christine Siegert, »Autograph – Autorschaft – Bearbeitung. Überlegungen zu einer Dreiecksbeziehung«, in: *Jahrbuch 2014 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. von Ulrich Krämer u. a., Mainz 2015, S. 99–112.

geänderten Werkbegriff und die Vielzahl der Quellen und Lesartenverzeichnisse eine konzeptionelle Herausforderung darstellen: Wie präsentiere ich (zumindest für die Zeit der Erarbeitung der Ausgabe) Lesarten zwischen vier und mehr Quellen, ohne dabei die referentielle Orientierung an einer Hauptquelle zu haben?

Trotz der spannenden Arbeit und Fragestellung – die Sarti-Ausgabe repräsentiert sicher noch nicht das editorische Ei des Kolumbus. Vor allem sind die Lösungen der Ausgabe ohne die langjährige Forschung und Arbeit im Bereich der Philologie, Editorik und Operngeschichte in unserem Fach nicht denkbar. Aber die digitale Sarti-Ausgabe zeigt, dass die methodologische Berücksichtigung historischer Kontexte verbunden mit Offenheit für technische Innovationen nicht nur interessante Perspektiven für den Werkbegriff, sondern auch neue Möglichkeiten für musikwissenschaftliches Arbeiten bietet.