Schott Campus

Andreas Münzmay

Virtualitäten der Opéra comique und XML-Code als ›Teleskop‹

Symposion »Virtualitäten des Barock. Deleuze und musikalische Analyse«

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

SCHOTT

Andreas Münzmay

Virtualitäten der Opéra comique und XML-Code als ›Teleskop‹

Die französische Opéra comique in ihrer Umbruchphase nach 1750 kann im Sinne Gilles Deleuzes als idealtypisch ›barock‹ begriffen werden. Das Jahrzehnt zwischen Jean-Jacques Rousseaus Reformoper *Le Devin du village* (1752) und jenem in seiner gesamteuropäischen Wirkungsgeschichte nicht weniger bedeutsamen Stück, um das sich der vorliegende Versuch drehen soll – die Musikkomödie *Annette et Lubin* von Justine Favart, uraufgeführt 1762 in Paris –, erscheint in der französischen Musiktheatergeschichte als ein ›Jahrzehnt der Innovation‹.[1] Unter dem Druck des Erfolgs der sog. ›Buffonisten‹ erlebte das offizielle französische Musiktheater einen Modernisierungsschub, der in besonderem Maße die komischen Gattungen betraf. Die auf Vaudevilles beruhende parodistische Opéra comique der Théâtre-de-la-Foire-Tradition wich zuletzt der genuin lyrischen, komponierten Opéra comique des heute gewohnten Typs, also einer mit Originalmusik ausgestatteten Dialogoper ohne notwendige Zugrundelegung von Zitat- und Parodieverfahren. Dies darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die in den Jahren um 1760 geleistete Innovationsarbeit an der Gattung das Parodieprinzip lange und ganz dezidiert eingeschlossen hat. Dieser Entwicklungsstrang resultierte in gleichsam hyper-barocken Bühnenwerken wie *Annette et Lubin*, die janusköpfig in zwei Richtungen blicken: historisch zurück, indem sie an die Parodientradition des Théâtre de la Foire und der Comédie-Italienne anknüpfen, und gleichzeitig voraus, indem sie auf die moderne Opéra comique als eine kompositorisch wie inhaltlich selbstreferentielle Gattung vorausweisen.

Die vermeintlich simplen musikalischen Oberflächen, auf die Analyse in den unzähligen Opéras comiques des 18. Jahrhunderts immer dann trifft, wenn Melodiezitate im Spiel sind, sind dabei integraler Teil eines komplexen wissenskulturellen Systems. Grundlage ist eine Kultur der theatermusikalischen ›Belesenheit‹. Die Zitate fordern zu vielfachen Explikationen auf: Das Werk »bildet unaufhörlich Falten«.[2] Lesende, hörende Ent-Faltungen sind dabei auf einen interdisziplinären Begriff solchen Theaters angewiesen, in dem Musikalisches und Literarisches bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander verwoben sind. Der musiktheatrale Text zielt nicht (oder nur als Text-›Oberfläche‹) auf die linear-narrative Repräsentation eines definierten Außen, sondern vielmehr auf die Schaffung eines Resonanzraumes für potenziell unendliche Aktualisierungsprozesse eines Virtuellen, welches von der Mannigfaltigkeit vorgängiger kollektiver Wissensräume gespeist wird.[3]

---

[1] Hierzu und zum Folgenden insbesondere David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge 2012, sowie Andreas Münzmay, »Preface, Vorwort, Préface«, in: Justine Favart und Adolphe Blaise, *Annette et Lubin. Comédie en un acte en vers, mêlée d'ariettes et de vaudevilles*, hrsg. von Andreas Münzmay in Kooperation mit OPERA, Redaktion Janine Droese (= *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen. Historisch-kritische Hybridausgaben,* 2), Kassel 2016, Printausgabe S. VII–LXXXVI bzw. in der digitalen Vollausgabe (Edirom) unter Introduction: Preface. Im Folgenden wird auf die digitale Ausgabe verwiesen mit dem Kürzel *OPERA vol. 2*.

[2] Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock,* Frankfurt a. M. 2000, S. 11.

[3] Wobei es für den Begriff des Virtuellen in der Traditionslinie Leibniz-Bergson-Deleuze wichtig ist, das Virtuelle vom Möglichen abzugrenzen; siehe etwa Clara Völker, *Mobile Medien. Zur Genealogie des Mobilfunks und zur Ideengeschichte von Virtualität,* Bielefeld 2010, S. 210: »Während das Mögliche zeitlich nach dem Wirklichen entsteht, […] ist das Virtuelle zeitlich vor dem Wirklichen existent, jedoch in einer idealen, einer rein geistigen Hinsicht, und tritt nur durch etwas Aktuelles in Erscheinung«.

Inwiefern könnten also die Begriffe der »Falte« und der »Virtualität« eine poststrukturalistisch inspirierte Analyse befördern, die an das Hypertextualitätskonzept, wie es Gérard Genette 1982 mit *Palimpsestes: La littérature au second degré* so griffig systematisiert hat, anschließt, aber auch darüber hinaus geht? Um diese Frage soll es im ersten Teil des vorliegenden Versuchs gehen. Im zweiten Teil soll überlegt werden, auf welche spezifische Weise XML-Codierung (als Kernverfahren digitaler Edition) und analytische Erkenntnismöglichkeiten interagieren. Anlass und Materialbasis für einen solchen Ausblick auf digitale Editionsmethoden soll die 2016 erschienene digitale Edition des Werks sein, die in etwa sechsjähriger Arbeit im Frankfurter Akademienprojekt *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters. Historisch-kritische Hybridausgaben* erarbeitet werden konnte. Was bedeuten die Interdisziplinarität und Virtualität des Gegenstands für seine Modellierung in XML-Dateien und -Datenbanken? Können Code-basierte Editionen in spezifischer Weise als Falten-auflösende »Teleskope«[4] dienen – um eine Analysemetapher zu entlehnen, mit der der Proust-Leser Deleuze »jener radikal fragmentarischen, Einheit immer erst nachträglich stiftenden Weltsicht, als deren Inszenierung [Deleuze] die *Recherche* begreift«[5], gerecht zu werden suchte? Also als Seh-Instrument, das gerade nicht eine globale, abschließende Sicht auf den Gegenstand erzeugen will, sondern im Gegenteil den Blick für das Fragmentarische, für die Standort-abhängigkeit, für die ›astronomischen‹ Distanzen zwischen Betrachter und Gegenstand schärft? Die digitale Edition, so die These, erscheint als ein gerade der so stark fragmentierten, mit offenen Enden ausgestatteten zitatbasierten Opéra comique angemessenes Hilfsmittel zur Fokussierung der Lektüre auf die stellenweise eingefalteten Bezugsebenen (welche ihrerseits wiederum entfaltet werden wollen, und so weiter).

[4] »L'instrument de la *Recherche* est le télescope, non pas le microscope, parce que […] le thème du télescopage réunit les trois figures proustiennes de ce qu'on voit de loin, du heurt entre mondes et du repliement [!] des parties les unes dans les autres.« Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris 1998 [¹1964], S. 172.

[5] Wolfram Nitsch, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon: Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen 1992, S. 50. Es geht dort um den Unterschied der Überblicksperspektive des Argus und der modernen Einsicht einer »radikalen Befangenheit seines eigenen Blicks«, die Marcel Proust in *À la recherche du temps perdu* mit dem Bild des Blicks durch ein Teleskop versinnbildlicht habe: »je m'étais […] servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde«, so Prousts Erzähler-Figur im zweiten Teil der *Recherche*.

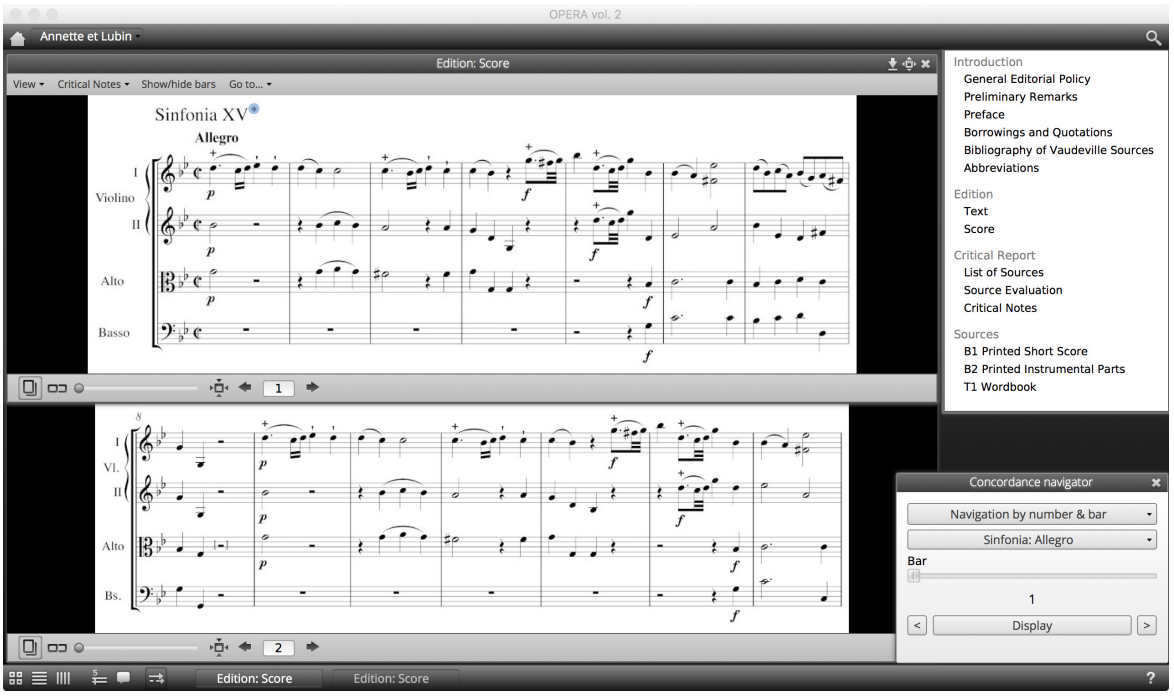

Abb. 1: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Ausschnitt; Edition: Score, Systeme 1–2).

Das Eingangsbeispiel zeigt einen für seine Zeit – 1760 – überaus modernen Quartettsatz. Er ist überschrieben als »15. Sinfonie«; die Tonart g-Moll ist ungewöhnlich für eine Sinfonie dieser Zeit.[6] Das musikalisch attraktive, einfallsreich durchgearbeitete Stück dürfte der Leserin bzw. dem Leser unbekannt sein;[7] die Wirkungsgeschichte dieser Sinfonie tendiert (soweit sie beobachtbar ist) gegen Null, und selbst in der Historiografie der Gattung Sinfonie findet, soweit ersichtlich, die Komposition bis heute an keiner einzigen Stelle Erwähnung. Immerhin erschien das Werk 1760 im Pariser Verlag La Chevardière im Druck, und zwar als fünfzehntes Werk einer Publikationsserie für Instrumentalmusik mit dem (etwas eigenartig französisiert geschriebenen) italienischen Titel *Simphonie periodique a piu stromenti*. Ein Schwerpunkt dieser 1760 bis 1764 erschienenen, mindestens 60 Kompositionen von Abel, Beck, Cannabich, Filtz, Fränzl, Gossec, Holzbauer, Philidor, Richter, Toeschi, Joh. Stamitz umfassenden Serie, lag auf den Werken der Mannheimer Schule.[8] Der Komponist unserer g-Moll-»Sinfonia« ist ein gewisser »Bodé«. Johann Christoph Bode, 1730 in Braunschweig geboren, 1793 in Weimar gestorben, ist eigentlich in der Literaturgeschichte ein Begriff: Verleger, Zeitschriftenherausgeber,[9] Literat, Übersetzer,[10] Freimaurer,[11]

---

[6] Georg Christoph Wagenseil komponierte in den frühen 1760ern drei Sinfonien in g-Moll, später datieren die g-Moll-Sinfonien Karl Ditters von Dittersdorfs (1768), Joseph Haydns (Nr. 39, 1765), Johann Baptist Vanhals (1771) oder Wolfgang Amadé Mozarts (KV 183, 1773); umfassend zu diesem Komplex siehe Matthew Riley, *The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart*, New York 2014.

[7] Eine Konzert[-Ur-?]Aufführung durch das Kammerensemble »L'arco cantabile« fand im Rahmen der »Musik im Landtag« in Mainz im Mai 2014 statt.

[8] Details siehe *OPERA vol. 2*, Introduction: Borrowings and Quotations: Sinfonia XV; Digitalisat des Originaldrucks ebd. sowie unter http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90830028 (Permalink).

[9] *Hamburgischer Correspondent,* 1762–1763.

[10] Laurence Sterne, *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien,* 1768.

[11] Er gehörte wohl seit 1761 der Loge »Absalom« in Hamburg an.

einer der herausragenden Köpfe im Umfeld Lessings und Klopstocks. Zunächst hatte Bode aber von Musikunterricht und Musikerdiensten gelebt – unter anderem als Oboist eines in Celle stationierten Regiments – und war zudem als Komponist tätig. Eine Handvoll Sinfonien, Instrumentalkonzerte und Kammermusik sind überliefert;[12] die g-Moll-Sinfonie kann im Sinne einer Vervollständigung und Präzisierung der ›Geschichte der Sinfonie‹ vielleicht als so etwas wie eine kleine ›Entdeckung‹ gelten.

Gleichzeitig handelt es sich bei dieser Musik aber auch um die Ouvertüre zu *Annette et Lubin*, »Comédie en un acte en vers, mêlée d'ariettes et de vaudevilles« mit Musik von Adolphe Benoît Blaise. Ein ganz normaler Fall also von Wiedergebrauch ›irgendwelcher‹ Instrumentalmusik als Ouvertüre irgendeines Schauspiels, wie es im 18. und 19. Jahrhundert üblich war? Die Analyse von Blaises und Favarts musikalischer *comédie* ergibt einen ganz anderen Eindruck: Es handelt sich um eine hochkomplexe, gelehrt-beziehungsreiche Entfaltung, regelrecht um eine ›Explizierung‹ dieses besonderen Instrumentalmusikstücks. Denn im Rahmen gerade dieser Komödie kommt Bodes Sinfonie als kompromisslos zeitgenössisches Werk im Sinne einer ›empfindsamen‹ und sprechenden Instrumentalmusik gleichsam zu sich selbst.

Schon die Tatsache, dass gerade die Tonart g-Moll im weiteren Verlauf der Oper eine ganz profilierte Rolle spielen wird, spricht für eine sehr gezielte Festlegung der Ouvertüren-Musik. Die Nummern 2, 3, 7, 11, 12[13] und 18 – das heißt genau und ausschließlich diejenigen Nummern, die die Hauptfigur Annette als unverbildet-naiven, zu unbedingter natürlicher Liebe fähigen Menschen charakterisieren – stehen in g- Moll.[14] Diese Serie der g-Moll-Nummern kulminiert in der letzten und bei Weitem größten der genannten Nummern:

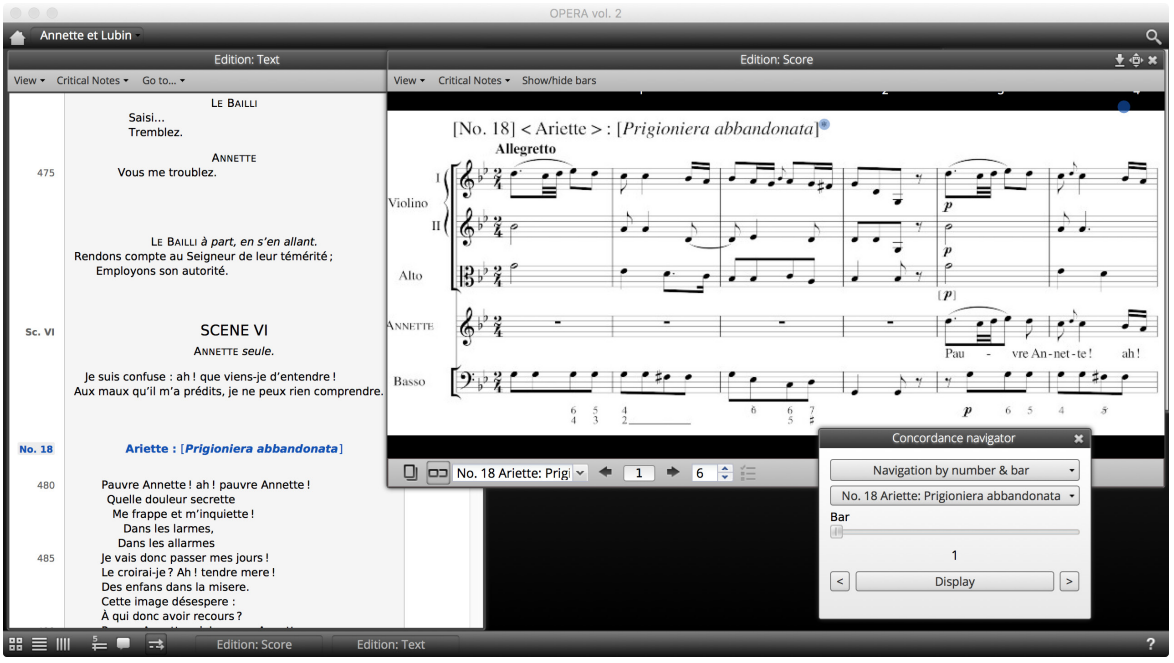

Abb. 2: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Edition: Score und Edition: Text, No. 18).

[12] Bernd Baselt, Art. »Bode, *Bodé*, Johann Joachim Christoph«, in: *MGG2*, Personenteil 3, Kassel 2000, Sp. 184–186.
[13] No. 12 steht allerdings lediglich in den Textdrucken in g-Moll, in den Musikdrucken hingegen in e-Moll. Zur Quellensituation im Detail siehe *OPERA vol. 2*, Critical Report.
[14] Das an dieser Figur verhandelte, unverkennbar aufklärerische Grundthema ist die Frage nach dem Wert individueller Selbstbestimmung.

Infolge der Drohungen der Obrigkeit (Le Bailli), Annettes Verbindung mit dem Schäfer Lubin werde ihr, samt eventuellen Kindern, nichts als Unglück bringen, klagt Annette in einer rührenden Soloszene: »Arme Annette! Welch ein Schmerz erfasst mich und trifft mich in meinem Innersten! In Tränen, in Verzweiflung werde ich also mein Dasein fristen! Begreife ich's? Ach, eine zärtliche Mutter! Und Kinder, ins Elend gestürzt! Ach, ich verzweifle, wer kann mir noch helfen?«, usw. Die Musik ist hier ebenfalls ›geborgt‹ – und zwar aus Johann Adolph Hasses Opera seria *Adriano in Siria*, eine Produktion des Dresdner Hofes aus dem Januar 1752, Libretto: Pietro Metastasio.[15] Ob Bode für das Kopfmotiv seiner *Sinfonia XV* bewusst auf jenes der Hasse'schen Arie zurückgegriffen hat, oder ob es sich hier um einen Zufall handelt, liegt im Dunkeln. In *Annette et Lubin* allerdings wird ganz offenkundig gezielt eine Verbindung zwischen beidem gestiftet; hier wirkt die musikalische Entsprechung gewollt, ja sie ist regelrecht ›komponiert‹. Beide präexistenten Musiken werden gleichsam entfaltet und wieder neu ein- und ineinander gefaltet, und zwar mitsamt der in ihnen jeweils ohnehin schon eingefalteten Wirkungspotenziale und Verstehensmöglichkeiten.

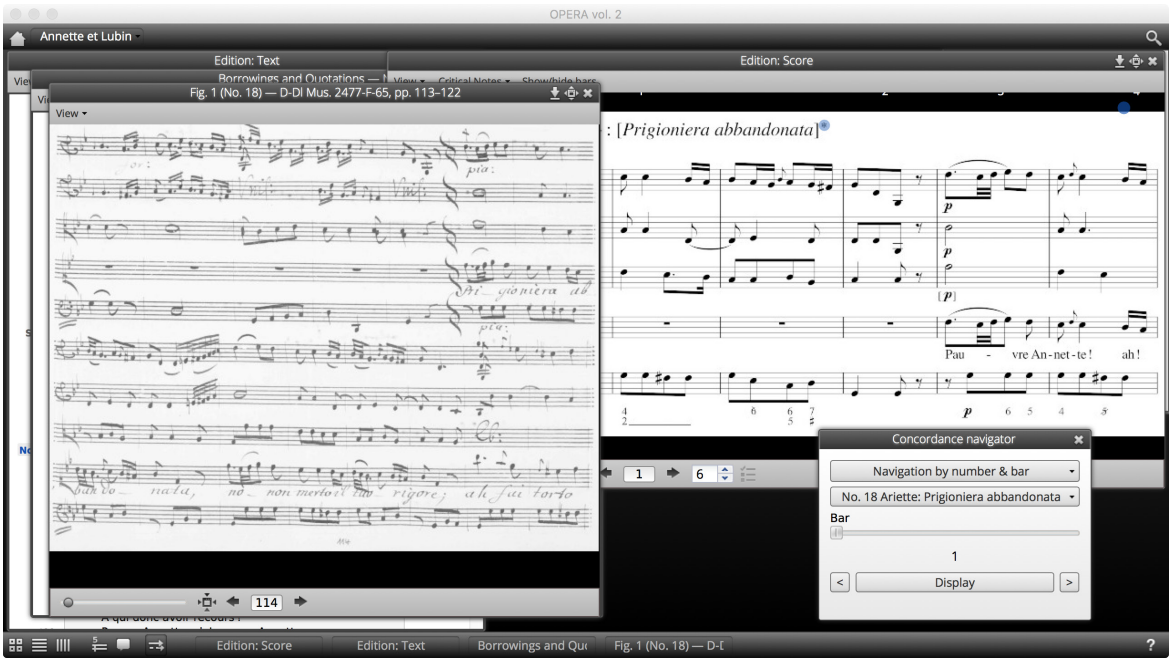

Abb. 3: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Introduction: Borrowings and Quotations: No. 18: Fig. 1, p. 114).

Im Fall der Bode-Komposition erscheint etwa die ›Modernität‹ der Komposition, die sich in der erstaunlichen, möglicherweise einem aufklärerischen Grundgedanken verpflichteten ›Gleichberechtigung‹ der Stimmen äußert, als ein solches eingefaltetes Potenzial. Im Fall der Hasse-/Metastasio-Arie birgt das

[15] Bei der Bode'schen Sinfonie scheint recht klar zu sein, wie Favart und Blaise in Paris an das Stück gelangten: Der Musikverlag La Chevardière, in dem auch *Annette et Lubin* erschien, ist wohl in irgendeiner Form der Vermittler gewesen. Für die Hasse-Arie hingegen blieben alle Bemühungen, den Transferweg wenigstens ansatzweise dingfest zu machen, fruchtlos. In Frage käme der Baron Grimm: »There is no known performance tradition of Hasse's opera in Paris, and in the final analysis it is uncertain exactly how the authors of *Annette et Lubin* learned […] of the aria in question. Friedrich Melchior Grimm, a connoisseur and admirer of Hasse's music, had moved to Paris in 1747, where he became […] the author of several polemics propagating Italian opera in the wake of the Querelle des Bouffons (*Lettre de M. Grimm sur Omphale*, 1752, and *Le petit prophète de Boehmischbroda*, 1753, neither of which, however, touch on Hasse) […]. In sheer quantity, Hasse was the most important composer in Grimm's voluminous private music library […], but he apparently did not own the music from Hasse's *Adriano in Siria*.« *OPERA vol. 2*, Introduction: Borrowings and Quotations: No. 18.

Original (siehe Abb. 3) einen konkreten Text (»Prigioniera abbandonata«) und dramaturgischen Kontext (*Adriano in Siria*, I. Akt, 9. Szene): Die Partherprinzessin Emirena liebt den Prinzen Farnaspe, ist aber Gefangene des Kaisers Adriano, der die Parther besiegt hat. Aquilio, ein Vertrauter des Kaisers, will diesen Kaiser überzeugen, Emirena zu heiraten. Als sogar die Verlobte des Kaisers, Sabina, zugunsten Emirenas auf Adriano verzichtet, ist Emirena verzweifelt, da der Verlust Farnaspes unabweislich scheint. Die *Annette et Lubin*-Situation, in der Annette verzweifelt, weil es unter den Vorzeichen des alten Rechts so scheint, als werde sie den Dorfgrafen (Le Seigneur) heiraten müssen, wird durch die Verwendung der Hasse'schen Opernmelodie in einen direkten Parallelismus mit der Metastasianischen *Adriano*-Situation gebracht. Insofern kann man von einem ›literarischen‹ Einsatz der Musik sprechen.

Nur die Musik legt allerdings diese intertextuelle Spur, denn nur wer die Melodie wiedererkennt, kann diese der Nummer untergeschobene Doppelbedeutung mitdenken. Das intertextuelle Spiel unter Verzicht auf die Angabe eines sogenannten *timbre*, also eines Herkunftshinweises (nach dem Muster »Air de *XYZ*.«) oder Originaltextincipits (nach dem Muster »Air: *Abc*.«) anzulegen, ist im Gattungskontext ein mehr als ungewöhnliches Verfahren, das mit einer spezifischen von Justine Favart betriebenen Lyrisierung der Gattung zu tun hat. Favart hat sich, wie schon in ihrem Erstlingswerk *Les Amours de Bastien et Bastienne* von 1753 zu beobachten war, vom primär ironischen Umgang mit der zitierten Musik abgekehrt und sich einer ›eigentlichen‹ Verwendung von Musik als ›Mittel des wahren Gefühlsausdrucks‹ zugewandt. So ergibt plötzlich ein Verfahren Sinn, das in der Théâtre-de-la-Foire-Tradition bis dahin nichts zu suchen gehabt hatte: Zitieren ohne Nennung der Vorlage, ›verdecktes Zitieren‹, musikalische Verschlüsselung der Sinngehalte. Mit ›Bedeutung‹ ist zu rechnen – mit welcher, wird aber nicht gesagt. So wird ein Spiel heraufbeschworen, das die dem Musik-Text als Virtualitäten eingeschriebenen Kräfte gesteigert erscheinen lässt im Vergleich zum ›nur‹ Ironischen, ›nur‹ Doppelbödigen. Nach Leibniz sind es, wie Deleuze erläutert, ja gerade die »vernünftigen Seelen oben«, »die auf die andere Etage gestiegenen Seelen«, die als Monaden fensterlos sind und insofern auf die von den »Schwingungen oder Oszillationen« des sinnlichen ›Außen‹ auf die resonierenden, »gespannten, ›von Falten untergliederten‹ Leinwände«[16] ins Innere der Seele übertragenen Eindrücke angewiesen sind. Fast scheint es, als habe schon Justine Favart Leibniz direkt mitgedacht, wenn sie den Musik-Text als ›offenen‹ Text konzipiert, der unterschiedlichste Entfaltungsoptionen anbietet: das gesamte Spektrum von einer um die Zitate ganz unbekümmerten Rezeption der Musik ›als Musik‹ bis hin zu einem Entschlüsseln-Wollen all der Subtexte und Sub-Subtexte.

Es ist in der Opéra-comique- und Vaudeville-Analyse längst (und mit guten Gründen) zum Standard geworden, die von Genette geprägten Begriffe der Hypertextualitätsanalyse anzuwenden: Hyper- und Hypotext stehen dabei in einem klar definierten Funktionsverhältnis zueinander, die Hypertextualität hat zudem eine klare Richtung (der Hypotext bereichert den Hypertext, nicht umgekehrt).[17] Die Virtualität des Hypertextes, aber auch des Hypotextes hat darin keinen Platz. Konkret: Mit Bodes *Sinfonia XV* im Kontext der Komödie in der gezeigten Weise umzugehen bietet an, sich im Kontext der Komödie einen Reim auf das Gehörte zu machen (Hypertext-Funktion). Es bedeutet aber auch, bereits die *Sinfonia XV* an sich (also den Hypotext) als Virtualität aufzufassen, die mannigfach aktualisierbar ist – zum Beispiel auch als Ouvertüre der aufklärerisch-sentimentalen Musikkomödie *Annette et Lubin*. Untrennbar falten sich im Ergebnis beide Aktualisierungen dieser Komposition ineinander: Wurde einmal Bodes

[16] Deleuze, Die Falte, S. 12.

[17] So ist »hypertextualité« beschrieben als das Verhältnis eines Textes B (»hypertexte«) zu einem vorausgehenden Text A (»hypotexte«), auf den B sich aufpfropft, ohne lediglich Kommentar zu sein (Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 13); wichtig dafür ist die »schematische Opposition (dasselbe anders sagen/etwas anderes auf dieselbe Weise sagen)« (ebd., S. 16, hier zit. nach der dt. Ausgabe Gérard Genette, *Palimpseste*, Frankfurt a. M. 1983, S. 17).

Sinfonia als ideale Ouvertüre von *Annette et Lubin* gehört, bleibt ihr diese Dimension, diese Potenz, diese Falte erhalten. Für die Edition wie gleichermaßen die Analyse des so konfigurierten Textes ist dabei im Übrigen die Komplikation nicht unwichtig, dass die vom *timbre*-System gestifteten Textbeziehungen nicht nur eine »littérature au second degré«, sondern gleichsam ›au troisième degré‹ ausbilden, steht doch zwischen Hypertext und Hypotext noch ziemlich dominant die Musik (in Form der mit Sinn kontaminierten Melodie, gleichzeitig mit genuin musikalischem ›Eigensinn‹ behaftet, der sich seinerseits freilich mit den literarischen Sinnschichten unvorhersagbar verfaltet…).

Das Wechselspiel aus Virtualität und Aktualisierung lässt sich auch werkintern denken, in Bezug auf den zeitlichen Verlauf des Stückes: Ist Annettes Geschichte erst einmal bei No. 18 angekommen, ist die Ouvertüre plötzlich ›nicht mehr dieselbe Musik‹, erscheint sie doch plötzlich nicht mehr nur als der zitierte Bode, sondern auch als das motivverwandte Pendant der Hasse-Arie. Vor allem aber auch ist die Kontamination der Bode-Sinfonie, die aus der Einfaltung in diese Opéra comique resultiert, als kultureller Vorgang nicht zu unterschätzen: Warum klingt g-Moll als Sinfonientonart am Ende des Jahrzehnts so deutlich empfindsam, so nach ›Sturm und Drang‹? Wohl auch, weil die Tonart mit der rührend-aufklärerischen Geschichte des Natur-Liebespaares Annette und Lubin so intensiv verbunden worden ist.

XML – Hypertext

Wie kann eine Edition mit einem solchen literarisch-musikalischen Text umgehen, dem an so vielen Stellen Öffnungen, ›Ausfallstore‹, Verweise auf weite Landschaften außerhalb des aktuellen Musikkomödientextes, eingeschrieben sind? Die Ouvertüre beispielsweise heißt, auch im Zusammenhang der *Annette-et-Lubin*-Quellen, »Sinfonia XV«:

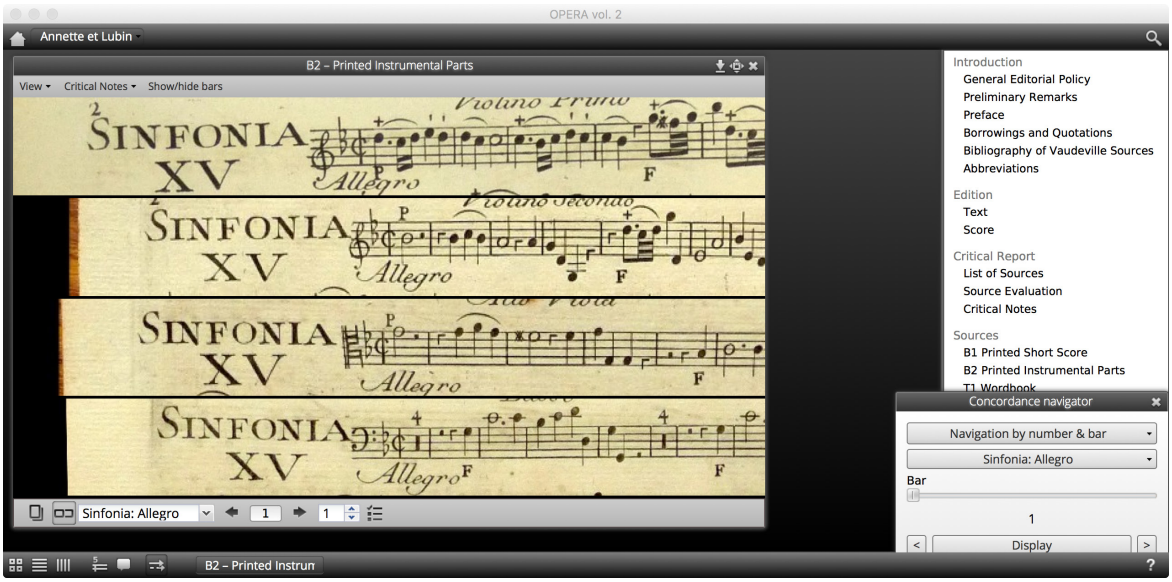

Abb. 4: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Sources: B2 Printed Instrumental Parts, Sinfonia).

Die für *Annette et Lubin* eigens neu komponierten Nummern – das betrifft die dramatischen Ensembles – sind ebenfalls gekennzeichnet, wie beispielsweise im Falle des Eröffnungsensembles:

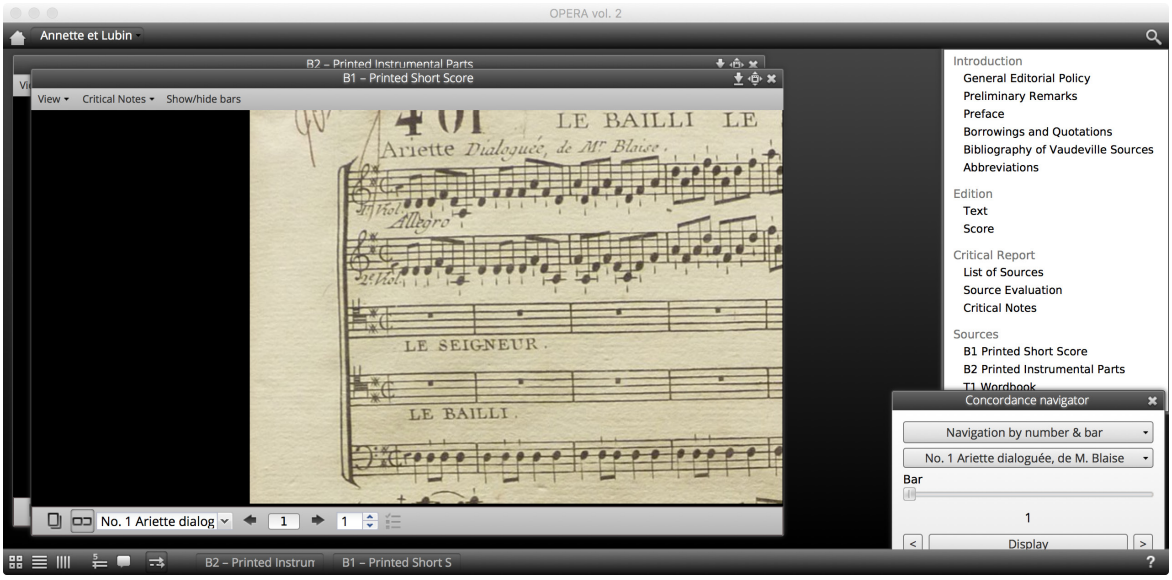

Abb. 5: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Sources: B1 Printed Short Score, No. 1).

Die ›Herkunfts‹- oder Hypotextangaben der Vaudeville-Nummern wiederum erfolgen über die gattungsüblichen *timbres*:

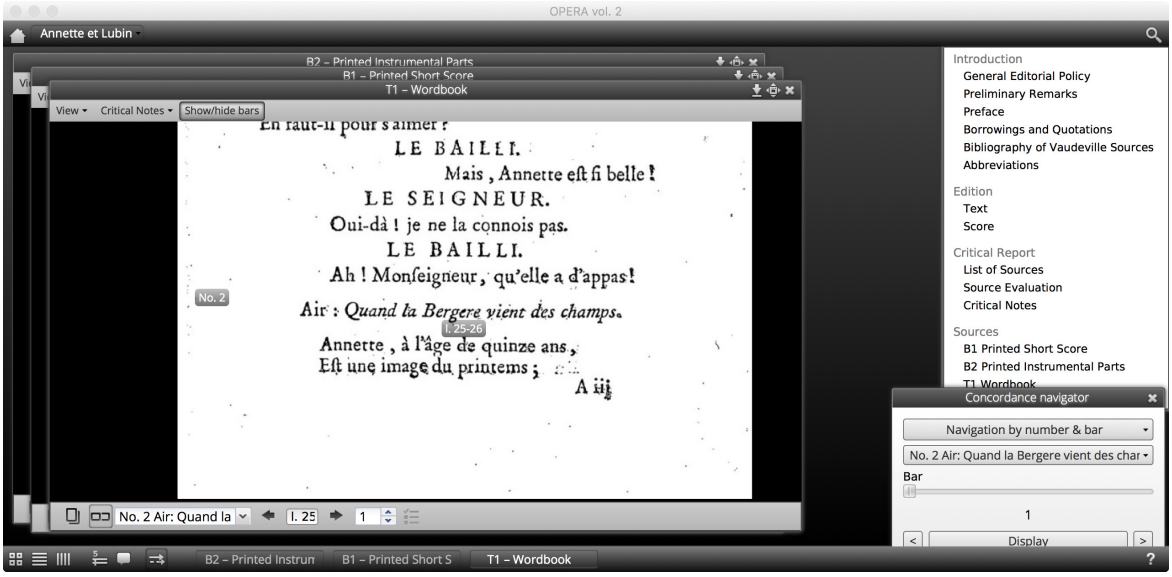

Abb. 6: OPERA vol. 2, Screenshot (Sources: T1 Wordbook, No. 2).

Dann gibt es Fälle, in denen ›nur‹ die Musik selbst den Verweis leistet. Die auf die Hasse-Arie zurückgehende No. 18 wurde oben bereits angesprochen; hier steht in den Quellen nur »*Allegretto*« und »Ariette«:

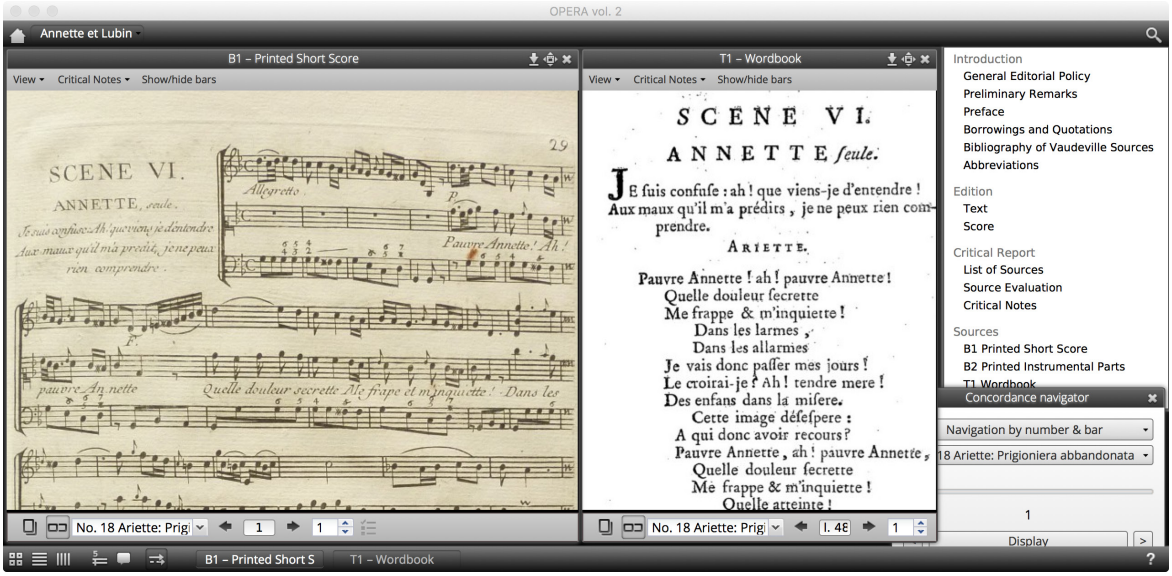

Abb. 7: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Sources: B1, Sources: T1, No. 18).

In wieder einem anderen Fall werden sowohl die originale Musik als auch der originale Text einer präexistenten Opernnummer in *Annette et Lubin* aktualisiert:

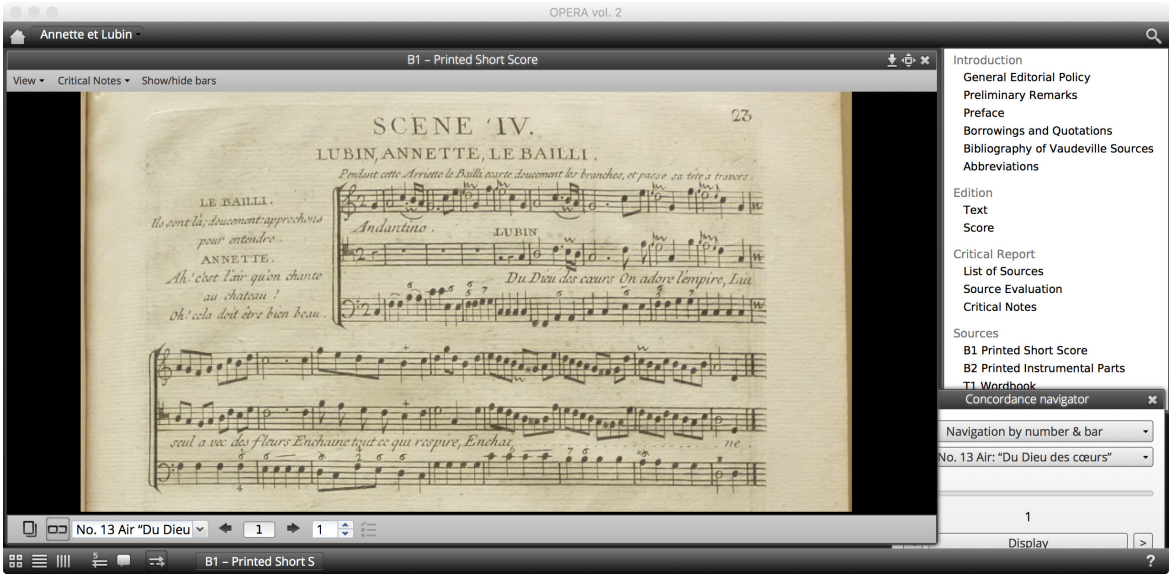

Abb. 8: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Sources: B1, No. 13).

Lubin will hier Annette eine Freude machen, indem er ihr eine echte aktuelle Opernnummer vorsingt, nämlich die Schlussarie aus Jean Joseph Cassanéa de Mondonvilles Tragédie lyrique *Titon et l'Aurore*:

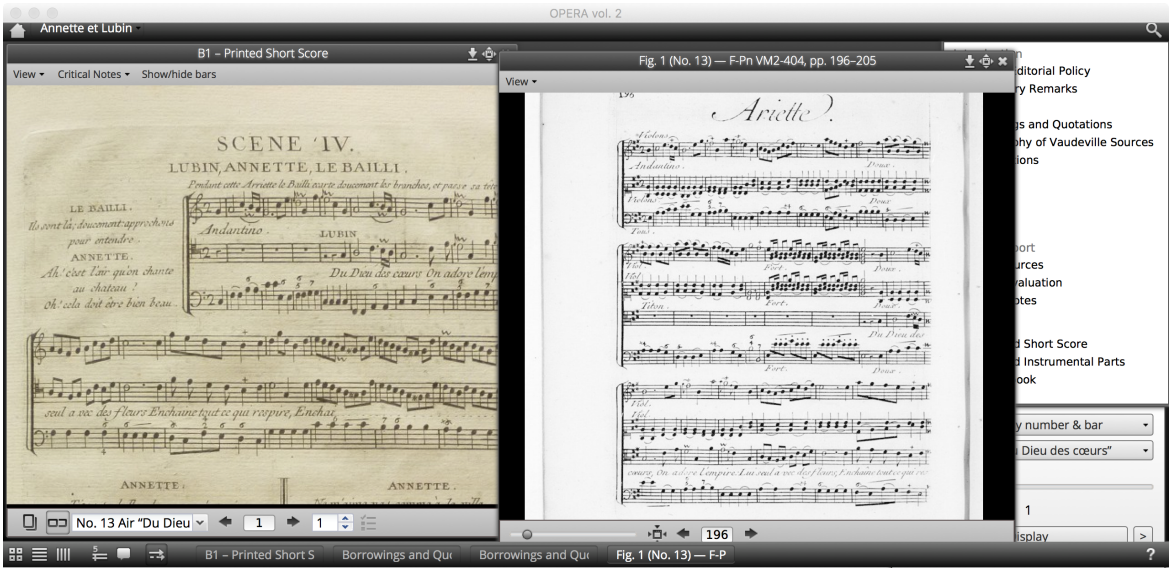

Abb. 9: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Sources: B1, No. 13; Introduction: Borrowings and Quotations: No. 13: Fig. 1).

Und schließlich gibt es – für den vorliegenden Zusammenhang besonders spannend – auch solche Fälle, in denen zwar Herkunftsverweise gegeben werden, die Originale aber unidentifizierbar sind. Es dürfte viel dafür sprechen, dass Favart und Blaise hier das Spiel so weit getrieben haben, dass sie virtuelle Quellenangaben gemacht haben – und das auf ziemlich virtuose Weise. Aktualisiert also der Hinweis auf eine angebliche, mutmaßlich aber inexistente Ariette mit dem Titel »La Jardinière Italienne« gar nicht wirklich ein konkretes Stück, sondern eher eine Art Gattungsidee? Hier wäre, in den Genette'schen Begriffen gesprochen, der aufgerufene *hypotexte* also ein *architexte*, etwa im Sinne einer ›Ariette von der Art, wie sie neuerdings in den italianisierenden *intermèdes* so gern zum Einsatz kommen‹:

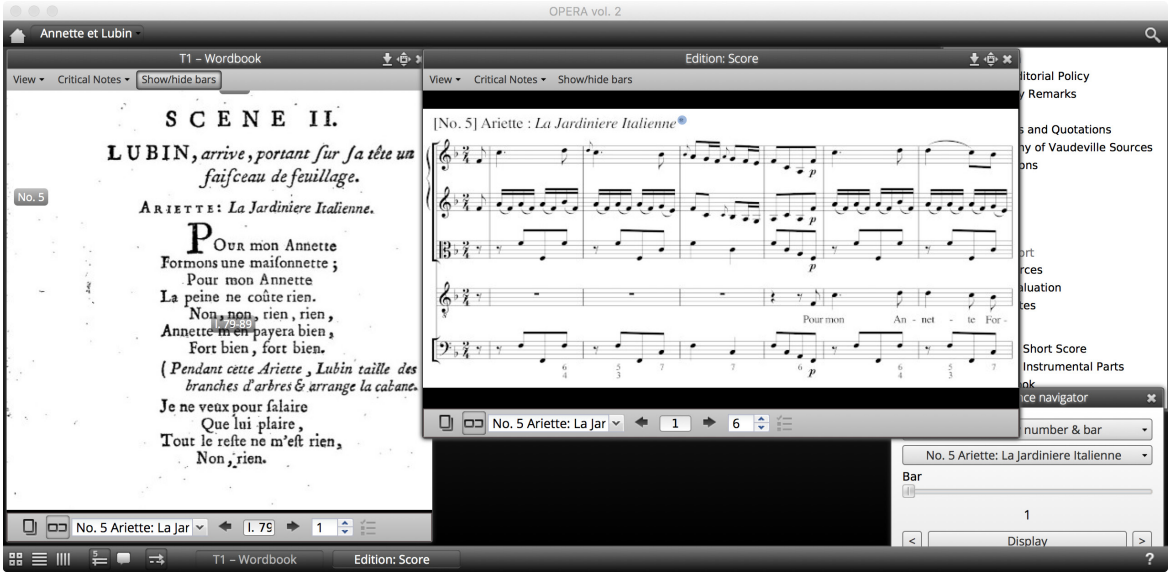

Abb. 10: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Sources: T1, Edition: Score, No. 5).

Mindestens ebenso unwahrscheinlich ist auch, dass Lubins nächste Gesangsnummer auf ein tatsächliches Original zurückgeht, nicht nur, weil in jahrelanger kollektiver Sucharbeit keine Arie mit dieser Melodie oder diesem Strophenbau, keine Oper mit einer Figur namens »Cutano« zu finden war, sondern schon allein wegen der Metrik des Incipit-Verses: Was für ein Arienversmaß läge hier vor, ein hypermetrischer ›ottonario tronco‹? Alles in allem geht es wohl auch hier um ein virtuelles Original, um eine Blaise-Favart'sche ›Simulation‹ einer italienischen Ariette samt intertextuellem Verweisspiel:

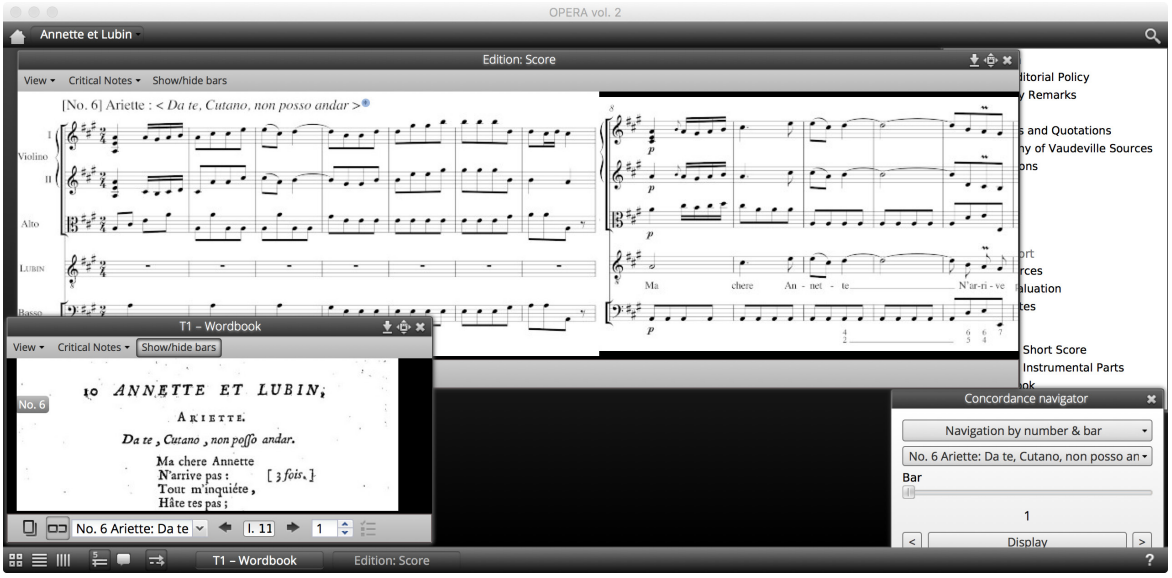

Abb. 11: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Sources: T1, Edition: Score, No. 6).

Die Frage »Wie edieren?« wäre angesichts dieser Lage also zunächst noch analytisch zu zergliedern: Zu rechnen ist schon werkintern damit, dass Text/Musik-Verschachtelungen die Semiose unablösbar gemeinsam bewirken (Literaturtext, der Musik meint, Notentext, der gleichsam ›in Worten spricht‹). Hinzu kommen Relationen des Stück-Textes auf externe Texte (die konkret existierend oder virtuell sein können) und Relationen der Stück-Musik auf externe Musik (ebenfalls konkrete oder virtuelle). Und im Bereich der externen, in *Annette et Lubin* über die Melodien hineingefalteten Musiktheaterwerke wäre erneut mit all diesen Typen von Verschränkungen und Relationen zu rechnen, so dass sich die Faltungen potenzieren.

Das ist selbstverständlich im herkömmlich philologischen Sinne, also nach der Logik der Transkription, Kollationierung, Emendation von Textzeugen, unedierbar. Andererseits repräsentiert ein reiner Oberflächen-Text von Justine Favarts *Annette et Lubin* allein, ohne Erschließung der ihm eigenen Relationalitäten und Virtualitäten, mit Sicherheit nicht Justine Favarts *Annette et Lubin* in vollumfänglicher Weise, zumal für den modernen Leser, dem im Vergleich zum zeitgenössischen Rezipienten des 18. Jahrhunderts die Verweise von selbst noch viel weniger ›sagen‹ würden.[18]

[18] Vor dem Hintergrund der Theorie des Hypertextes dazu auch Janine Droese und Andreas Münzmay, »Pfade im editorischen Netz. Überlegungen zur Pragmatik des editorischen Hyperlinks am Beispiel der Comédie en vaudevilles *Annette et Lubin* (1762)«, in: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 29 (2015), S. 85–102: »Gerade das digital vernetzte editorische Arrangement ermöglicht es uns also, solche im Text präsenten, aber gleichzeitig über bloße Textwiedergabe nicht (mehr) ohne Weiteres aktualisierbare und insofern über das rein Textliche hinausreichende gattungspoetische Grundfragen editorisch zu bearbeiten« (S. 101).

Die Verdatung der Textbefunde in XML-Kodierungen und im Rahmen einer nativen XML-Datenbank erlaubt nicht nur deren Edition, sondern auch die Anlage eines gleichsam rhizomatischen, das heißt beliebig verknoteten, virtuell über keine definierbaren Außengrenzen verfügenden, je nach Leserposition und -interesse anders erscheinenden Textgeflechts. Drei Aspekte, die die digitale Edition von der herkömmlich papierenen Edition wesentlich unterscheiden, scheinen mir hier zentral:

Erstens: Kodierung ist Analyse. Abbildung 12 zeigt, wie im Code etwa die Überschrift der bereits mehrfach angesprochenen No. 18 als eine auf einen externen *hypotexte* verweisende Zeichenfolge ausgezeichnet ist (mit dem TEI-Element <quote>[19]), gleichzeitig dieses Textstück samt der Qualifizierung als Zitat als editorisch ergänztes Forschungsergebnis markiert ist (umschließend: <supplied>), dieser Komplex samt der in den Quellen vorfindlichen Angabe »Ariette« insgesamt wiederum als ein auf einen anderweitig, nämlich im in der Datenbank an anderer Stelle präsenten Dokument *comment_no18.xml* thematisierten Kontext referenzierend ausgezeichnet ist (<ref>), was wiederum insgesamt einen Zitationskomplex (<cit>) des Typs (Attribut type) *timbre* repräsentiert. Insofern lässt sich festhalten, dass der Code eine ausdifferenzierte formale Repräsentation des historischen, im Text präsenten und gemeinten, für die Gattung Comédie en vaudevilles tragenden *timbre*-Verfahrens leistet und dabei zudem die Funktion aller einzelnen Teile des Gesamtkomplexes ›Nummernüberschrift mit Verweisfunktion‹ separat benennt. Mit anderen Worten: Die vom Editor an den Text gestellten analytischen Fragen sind im semantischen Markup vollständig repräsentiert und transparent.

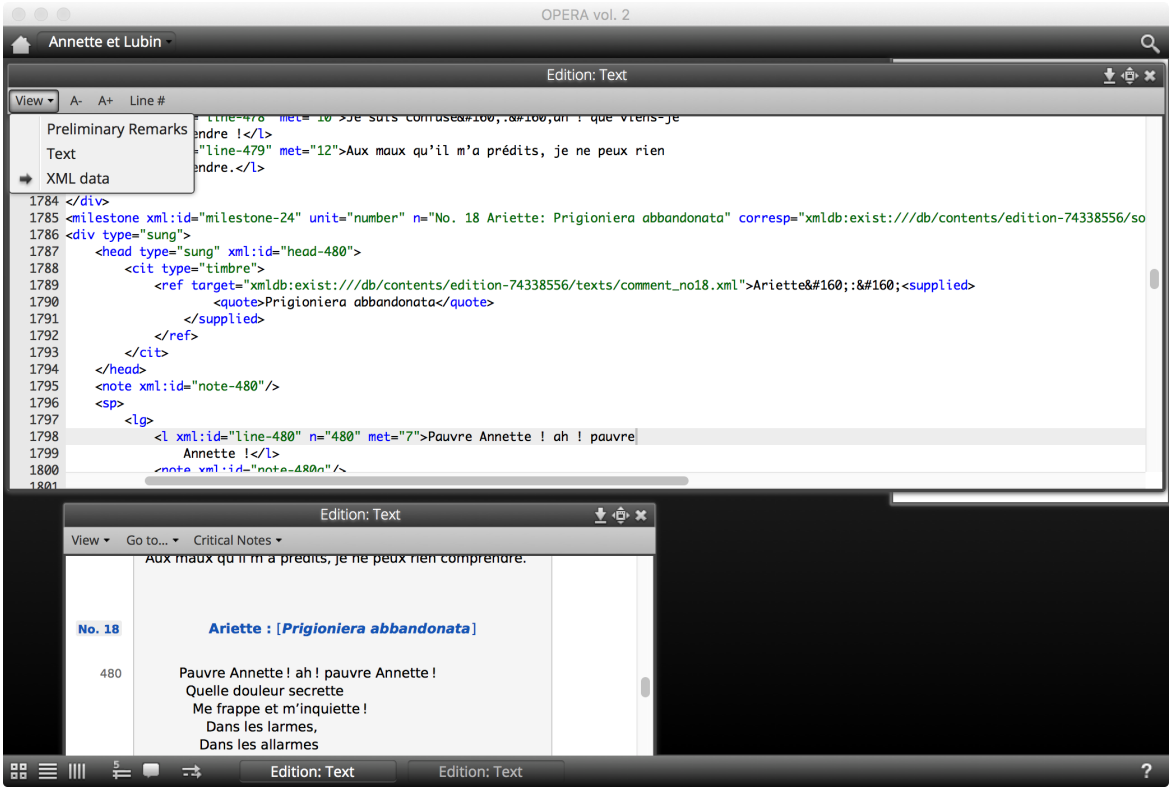

Abb. 12: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Edition: Text: View: XML data und View: Text, No. 18).

[19] Siehe die P5 Guidelines der *Text Encoding Initiative* (TEI) unter http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/, 10.3.2017.

Zweitens ist in der nativen XML-Datenbank alles mit allem verbindbar. Jede Instanz von Text ist beliebig zum Hypertext erweiterbar, durch entfaltbare Relationen anreicherbar. Der Hypertext der digitalen Edition resultiert dabei zunächst einfach nur aus dem Hyperlink, welcher allerdings – wie zuletzt Patrick Sahle herausgearbeitet hat[20] – im Vergleich zur Vielschichtigkeit und Virtualität eines literarischen (und man möchte hinzufügen: erst recht eines musikalisch-literarischen) Hypertextes vollkommen unterkomplex ist. Immerhin aber erlaubt es das XML-Environment, editorische Objekte und Befunde qualifiziert in- und nebeneinander zu schachteln; etwa liegen (wie im oben rechts platzierten Edirom-Hauptnavigator ersichtlich) Libretto- und Partituransicht der Edition der Sachlage entsprechend nebeneinander in ein und derselben Schachtel »Edition«, welche ihrerseits u. a. neben der Schachtel mit den Quellenobjekten liegt, in welcher wiederum Digitalisate und Quellenbeschreibungen nebeneinander liegen. Übergreifend gibt es editorische Meta-Objekte wie beispielsweise den »Concordance Navigator«, der die Funktion hat, Verhältnisse zu definieren, etwa Verszeilen mit zugehörigen Musiktakten in Verbindung zu setzen. Entscheidend ist, dass sich über die recht klare Schachtel-in-Schachtel-in-Schachtel-Struktur hinweg ein völlig beliebiges Wegenetz spannen lässt: Es lassen sich schlicht und einfach so viele Links programmieren (in der *Annette et Lubin*-Ausgabe sind etwa 13.000 datenbankinterne Verweisziele definiert), dass ›auf‹ dem modularen Pasticcio-Prinzip des Stückes auch dessen Eigenschaft, ›überall Öffnungen zu haben‹ und ›sich in musikalisch-literarischen Verwebungen zu ereignen‹, editorisch nachgebaut und gleichsam simuliert werden kann.

Gleichwohl, auch das darf nicht in Vergessenheit geraten, leistet die Architektur dies letztlich erst im Verbund mit dem herkömmlich argumentierenden Kommentartext. Denn erst der Kommentartext mit seinen ›weichen‹ Möglichkeiten des Abwägens, Abschätzens, für zwingend, wahrscheinlich, möglich, unwahrscheinlich, aus bestimmten Gründen ausgeschlossen Haltens (siehe z. B. die entsprechenden Formulierungen in Abb. 13), vermag letztlich eine dem geisteswissenschaftlich-kulturhistorischen Gegenstand angemessen präzise Qualifizierung all der Programmierungen zu liefern.

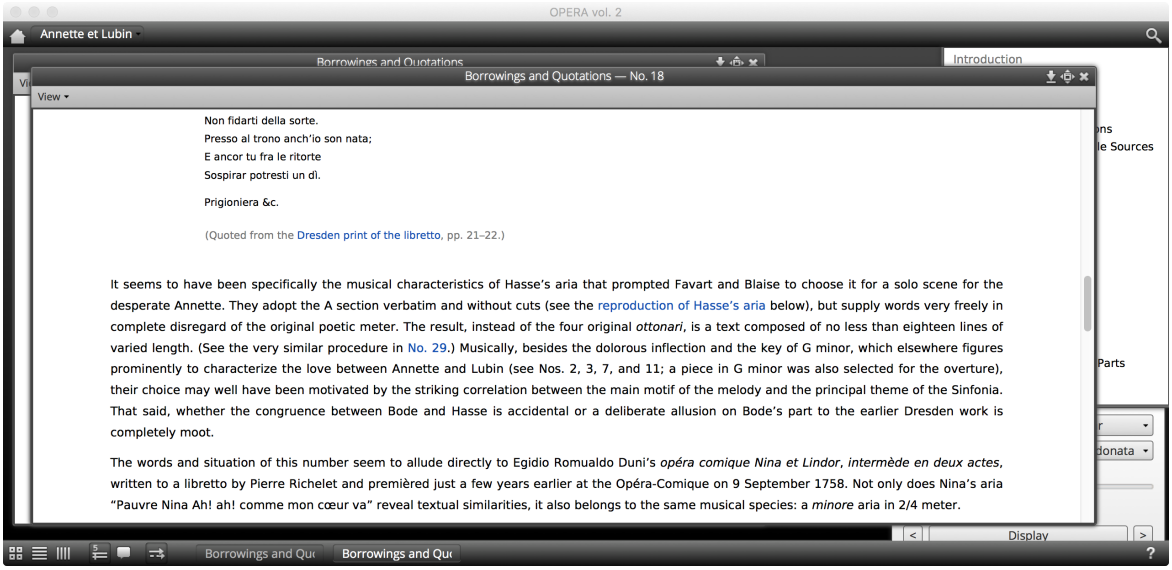

Abb. 13: *OPERA vol. 2*, Screenshot (Introduction: Borrowings and Quotations: No. 18: Commentary).

[20] Patrick Sahle, *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels*, Teil 2: *Befunde, Theorie und Methodik* (= *Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik*, 8) Norderstedt 2013, S. 41.

Drittens: Die XML-Codierung (hier nach den von der *Music Encoding Initiative* und der *Text Encoding Initiative* beschriebenen und ständig in unmittelbarer wissenschaftlich-analytischer Auseinandersetzung mit konkreten kulturhistorischen Gegenständen weiterentwickelten Schemata) erlaubt eine Art digitale Glossierung oder ›Be-Schriftung‹ des (digitalisierten) historischen Materials selbst, und zwar eine funktionalisierbare Beschriftung. Quellen (wie auch Editionen) werden in einer digitalen Editionsumgebung gerade nicht ›nur so‹ möglichst gut gezeigt (wie es etwa typisches Ziel einer Faksimile-Edition wäre), sondern durch MEI-Code funktionalisiert, bespielbar. An einem (ziemlich beliebigen) Beispiel sei zumindest angedeutet, welcher Art die Wege durchs Material sind, die dieses Prinzip möglich macht. Geht man etwa (a) über die der globalen Editionsproblematik der No. 18 gewidmete »Introductory Note« im Lesartenverzeichnis in (b) die Hauptquelle B1, kann man dort (c) als digitale Material-Beschriftung die Vertaktung zuschalten, die zusammen mit (d) den auch als rote Punkte direkt auf dem Material einblendbaren Critical Notes die Lektüre der Quelle unterstützt. Umschalten auf (e) den View: Source Description zeigt eine wieder anders geartete Beschriftung der Bilddaten (v. a. mit bibliografischen Metadaten nämlich), während (f) der View: XML data eine (maschinenlesbare) kleingliedrige Analyse der Bilder zeigt, z. B. die Zuordnung von grafischen Bildbereichen (Rechtecken) zu (musikalisch-strukturellen) Einheiten wie Nummern und Takten.

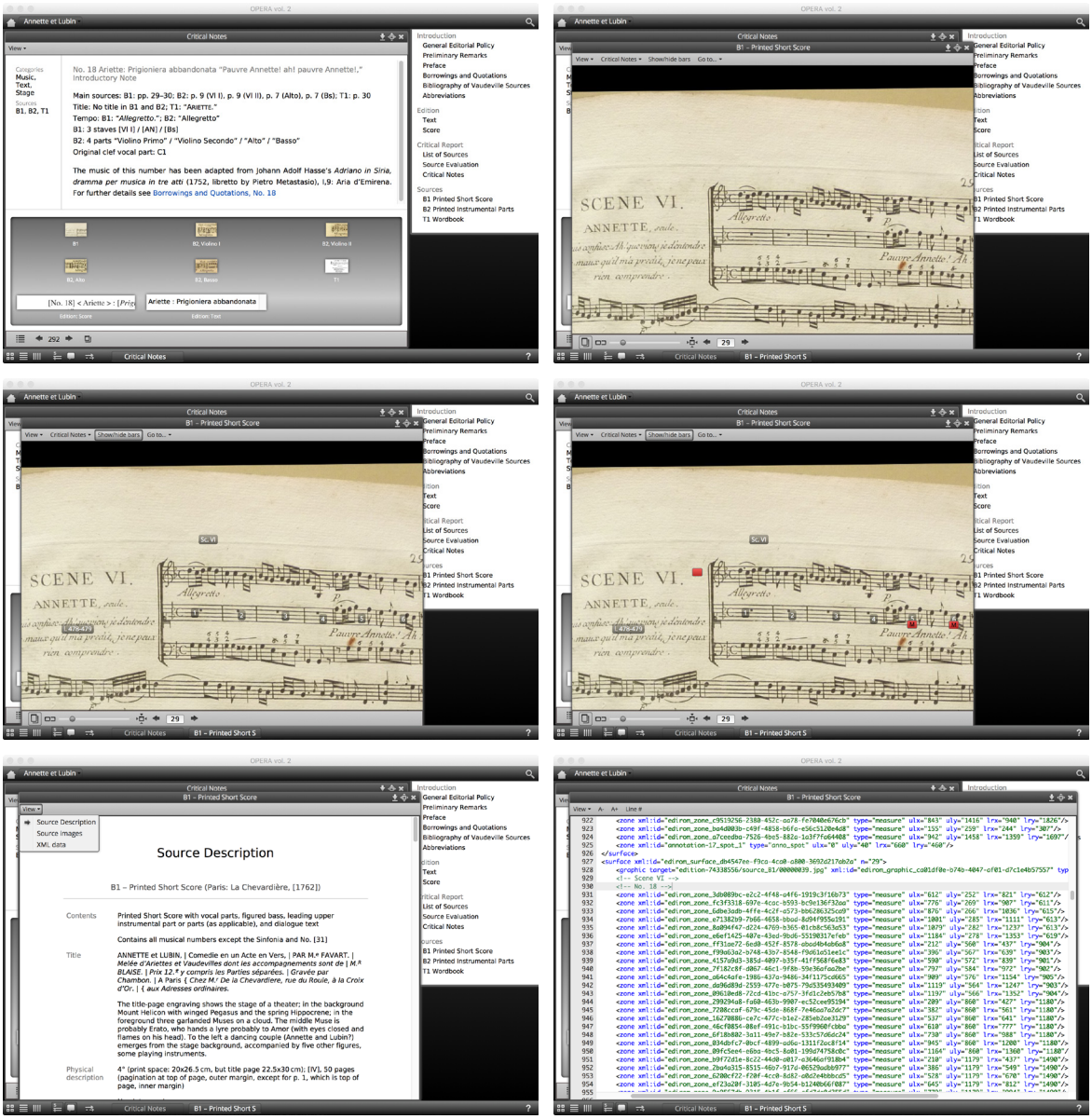

Abb. 14: *OPERA vol. 2*, Screenshots (a) bis (f).

Eine spezifische – und dem Gegenstand durchaus angemessene – Leseerfahrung in einer solchen nicht-linearen Leseumgebung, die den Leser permanent an Gabelungen führt, an denen er selbst entscheiden muss, wo er weiterliest, ist sicherlich diejenige, es nicht ›durchlesen‹ zu können, flankiert von dem Gefühl, dass es immer nochmals irgendwo verborgene Ecken, weitere Falten, und mit Sicherheit auch blinde Flecken gibt. Die XML-Edition fragmentiert durch analytisches Markup, Objekt- und Daten-Schachtelung, dicht gespanntes Verweisnetz und funktionalisierte Be-Schriftung des Materials den Blick, vermag ihn dabei gleichzeitig aber auch zu fokussieren: Sie wird zum »Teleskop«, das insbesondere auch die vielfachen Faltungen der barocken Musikkomödie, die ihre aus der (historischen) Ferne so glatt und statisch scheinende musikalische Oberfläche verschweigt, plastisch und in ihrer Beweglichkeit hervortreten lässt.