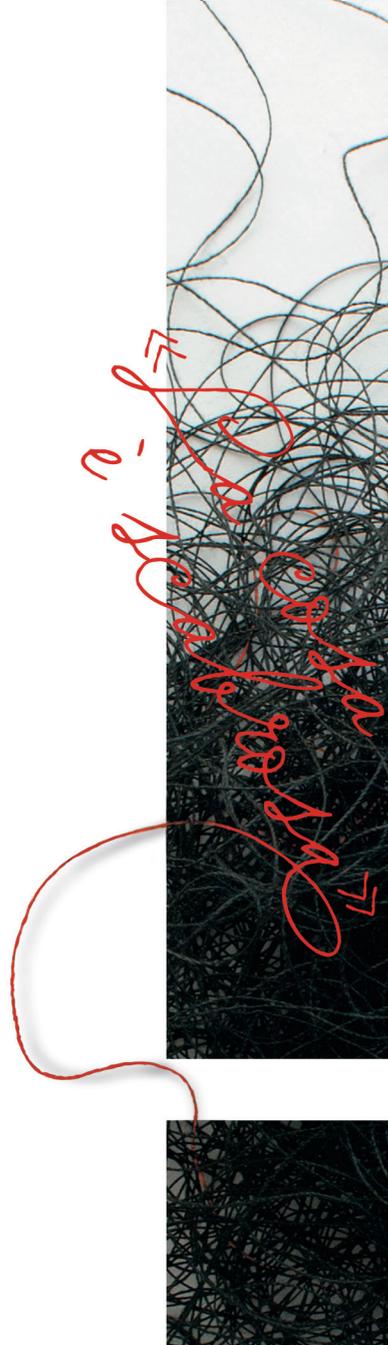


Carola Bebermeier  
Melanie Unseld (Hg.)

# »LA COSA È SCABROSA«

Das Ereignis »Figaro« und die  
Wiener Opernpraxis der Mozart-Zeit



böhlau

## **„LA COSA È SCABROSA“**

## **MUSIK – KULTUR – GENDER**

**Herausgegeben von  
Dorle Dracklé, Dagmar von Hoff, Nina Noeske  
und Susanne Rode-Breymann**

**Band 16**

Kultur ist Kommunikation: Wörter, die gelesen werden, ein literarisches oder filmisches Werk, das interpretiert wird, hörbare und unhörbare Musik, sichtbare oder unsichtbare Bilder, Zeichensysteme, die man deuten kann. Die Reihe Musik – Kultur – Gender ist ein Forum für interdisziplinäre, kritische Wortmeldungen zu Themen aus den Kulturwissenschaften, wobei ein besonderes Augenmerk auf Musik, Literatur und Medien im kulturellen Kontext liegt. In jedem Band ist der Blick auf die kulturelle Konstruktion von Geschlecht eine Selbstverständlichkeit.

# **„LA COSA È SCABROSA“**

**Das Ereignis „Figaro“ und die Wiener Opernpraxis  
der Mozart-Zeit**

**herausgegeben von  
Carola Bebermeier und Melanie Unseld**

**BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Patrick Hallé, Bakform

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln  
Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
[www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig.

Satz: Michael Rauscher, Wien

ISBN 978-3-412-51281-1

## Inhalt

Melanie Unseld und Carola Bebermeier <i>Figaro</i> als Ereignis. Zur Einleitung . . . . .	7
Susanne Rode-Breymann Überlegungen zum Konzept »kulturellen Handelns« . . . . .	21
Elisabeth Großegger Kommunikationsraum Theater . . . . .	31
Michele Calella Mozarts <i>Le nozze di Figaro</i> und die Revolution: die Konstruktion eines Mythos . . . . .	43
Anke Charton »E con quel dritto ch'oggi prendi su me«. Ordnung und Verkehrung in <i>Le nozze di Figaro</i> . . . . .	61
Ingrid Schraffl »Ah ah, capisco il gioco«. <i>Le nozze di Figaro</i> im Rahmen einer spieltheoretischen Betrachtung der Opera buffa . . . . .	71
Tom Wappler Praxistheoretischer Grundriss musikalischer Intertextualität in der Wiener Oper Ende des 18. Jahrhunderts . . . . .	83
Thomas Betzwieser Intertextualität im Medium der Aufführung. Das Metamelodrama <i>Prima la musica e poi le parole</i> (1786) von Giambattista Casti und Antonio Salieri . . . . .	107
Thomas Seedorf Storace – Benucci – Mozart oder: Maß nehmen für Figaro und Susanna . . . . .	127
Daniel Brandenburg Mozart und die »edlen buffi« . . . . .	137

Carola Bebermeier	
Celeste Coltellini als Primadonna der Opera buffa in Wien . . . . .	147
Autorinnen und Autoren . . . . .	159
Register . . . . .	163

Melanie Unseld und Carola Bebermeier

## **Figaro als Ereignis. Zur Einleitung**

»La cosa è scabrosa!« – »Die Sache ist heikel!«, wissen die Gräfin, Susanna und Figaro, als sie das Verwechslungsspiel für den Grafen einfädeln, das doch »all'usanza teatrale« glücklich enden soll.<sup>1</sup> Das Stände-, Liebes-, Geschlechter-Verwirr- und Verwechslungsspiel ist der Nährboden für die Opera buffa<sup>2</sup> *Le nozze di Figaro* von Lorenzo Da Ponte und Wolfgang Amadé Mozart, die am 1. Mai 1786 am Wiener Burgtheater mit Luisa Laschi als Gräfin, Nancy Storace als Susanna, Dorothea Bussani als Cherubino, Maria Mandini als Marcellina, Stefano Mandini als Graf, Francesco Benucci als Figaro, Francesco Bussani (Bartolo und Antonio) und Michael Kelly (Basilio und Don Curzio) in einer Serie von neun Vorstellungen auf die Bühne gebracht wurde.<sup>3</sup> Die Komik und das theatrale Amusement, die auf diesem Nährboden gedeihen konnten, basieren darauf, dass das Theaterpublikum der 1780er Jahre in Wien mit den Konven-

- 1 *Neue Mozart Ausgabe*. Serie II, Werkgruppe 5, Band 16/1: *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1973, S. 255 f. (im Folgenden zitiert als: NMA II/5/16/1–2, S. 255 f.).
- 2 Zeittypisch variieren die Gattungsbezeichnungen: Als »opera buffa« bezeichnet W. A. Mozart *Le nozze di Figaro* in seinem *Verzeichnüss aller meiner Werke* (Eintrag vom 29. April 1786, vgl. *Mozart Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, Bd. III, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1962, S. 537), der Anschlagzettel der Uraufführung vermerkt »Ein italiänisches Singspiel«, der Titelvermerk des deutschsprachigen Textbuchs lautet »Schauspiel in Musik«, (analog des italienischen Textbuchs: »comedia per musica«). Als »italienische Oper« figuriert der *Figaro* in zahlreichen Zeitungsnotizen, darunter auch denjenigen zur Prager Aufführung 1786. Vgl. dazu Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u.a. 1961, S. 238 f.
- 3 Die weiteren Aufführungen am gleichen Ort fanden im Jahre 1789 mit veränderter Besetzung (und entsprechend modifizierter Musik) statt, und die Oper wurde »– wahrscheinlich in mehreren Stadien der Revision – bis zum 9. Februar 1791 gespielt« (*Neue Mozart Ausgabe*. Kritische Berichte, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16: *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ulrich Leisinger, Kassel u.a. 2007, S. 15). Zeitnah zur Uraufführung kam es zu den erfolgreichen Aufführungen der Bondinischen Operntruppe in Prag. Nach Mozarts Tod fanden 1798 weitere *Figaro*-Aufführungen am Kärntner-Theater statt. Darüber hinaus wurde der *Figaro* rasch auch ins Deutsche übersetzt und auf verschiedenen deutschsprachigen Bühnen aufgeführt (darunter Stuttgart, Berlin u.a.). Gernot Gruber fasst die frühen Aufführungsdaten zusammen, indem er konstatiert, dass »Figaro« [...] um die Mitte der [17]90er Jahre in den Produktionsdaten gut vertreten« sei und »erst um die Jahrhundertwende stark an Boden« verlore. Vgl. Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg und Wien 1985, S. 51.

tionen der Opera buffa, den auf und hinter der Bühne agierenden Personen mit- samt den »erstaunliche[n] starke[n] Cabalen«<sup>4</sup> und nicht zuletzt mit den in Libretto und Musik verborgenen Anspielungen auf Stände- und Geschlechter- ordnungen, auf Theaterusancen und gerade aktuelle Opernaufführungen vertraut war. Diese Zusammenhänge verblassen in der historischen Distanz bis zur Un- kenntlichkeit, mehr noch, sie werden überlagert durch spätere Rezeptionsnar- rative, im Falle des *Figaro* vor allem entlang des »Mythos der als Opera buffa ver- kappten Revolutionsoper«, der, so Michele Calella, wenig mit den Ereignissen von 1786 auf der Wiener Theaterbühne zu tun hat.<sup>5</sup>

Die historische Sachlage ist mithin wesentlich komplexer, als es stabile Re- zeptionsnarrative suggerieren, komplexer vor allem aber auch, als es der Blick auf formstabile Schriftfassungen der Oper vermuten lässt. Denn Formstabilität wi- derspricht nicht nur grundsätzlich den Theaterusancen des ausgehenden 18. Jahrhunderts – so wurden etwa für die zweite Aufführungssequenz des *Fi- garo* in Wien 1789 wegen der veränderten Besetzung zwei Arien ausgetauscht –, sondern auch dem Ereignischarakter von Opernaufführungen generell, bei de- nen es selbst innerhalb weniger Aufführungssequenzen zu Veränderungen kommt,<sup>6</sup> bis hin zur unabdingbaren Kontingenz jedes Opernabends.

Das »Ereignis *Figaro* 1786« fällt in eine Blütezeit der Opernkultur in Wien, und die kurze Zeit (1785–1788), in denen das deutsche Singspielensemble, das italienische Opernensemble und das Schauspielensemble gemeinsam die k.k. Sing- und Schauspielgesellschaften bildeten, war die erfolgreichste Zeit unter der Theaterleitung Kaiser Josephs II.<sup>7</sup> In diesem Zeitraum traten hier – dem Starwesen der Zeit entsprechend als HauptakteurInnen der Opernkultur<sup>8</sup> – die

4 Brief Leopold Mozarts an seine Tochter vom 28. April 1786 (*Mozart Briefe und Aufzeichnungen* (Anm. 2), S. 536).

5 Vgl. dazu auch den Beitrag von Michele Calella im vorliegenden Band.

6 Der Rezensent der *Wiener Realzeitung* bemerkte etwa eine starke qualitative Steigerung innerhalb der ersten Aufführungen, was zu einer veränderten Aufnahme der Oper beim Publikum geführt habe: »Die Musik des Herrn Mozart wurde schon bey der ersten Vorstellung von Kennern allgemein bewundert [...]. Das Publikum zwar (und dem Publikum begegnet dieses oft) wußte am ersten Tage nicht eigentlich, wie es daran war. [...] folglich waren mit Ende des Stücks die Meinungen geteilt. Ueberdieß hat es seine Richtigkeit, dass die erste Aufführung, weil die Komposition sehr schwer ist, nicht am besten von statten gieng. Itzt aber nach wiederholten Vorstellungen würde man sich offen- bar entweder zur Kabale oder Geschmacklosigkeit bekennen, wenn man eine andere Meinung be- haupten wollte, als daß die Musik des Hrn. Mozart ein Meisterstück der Kunst sey.« (Rezension in der *Wiener Realzeitung* 28, vom 11. Juli 1786 – es waren mithin maximal fünf der neun Aufführun- gen, die der Rezensent hier vergleichend beobachtet hatte –, zit. nach Deutsch, *Mozart. Die Doku- mente seines Lebens* (Anm. 2), S. 244).

7 Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792*, Oxford 2004, S. 2.

8 Vgl. Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, »Vorwort«, in: »*Per ben vestir la virtuosa. Die Oper*

gefragtesten europäischen Sängerinnen und Sänger wie Nancy Storace, Francesco Benucci, Luigi Marchesi oder Celeste Coltellini auf. Ansässige ebenso wie auswärtige Komponisten schrieben für die beiden Opernensembles, etwa Antonio Salieri *La grotta di Trofonio* (UA 1785) und *Prima la musica e poi le parole* (UA 1786), Giovanni Paisiello *Il Re Teodoro in Venezia* (UA 1784) und Wolfgang Amadé Mozart *Der Schauspieldirektor* (UA 1786), *Don Giovanni* (UA 1787) und eben *Le nozze di Figaro*. Das räumliche Zentrum dieses Theaterkosmos war das Burgtheater, in der zeitgenössischen Bezeichnung »Hoftheater an, bzw. in der Burg«,<sup>9</sup> das im Vergleich zu anderen europäischen Spielstätten auffallend klein war und dem Publikum den Charakter von Intimität vermittelte,<sup>10</sup> was insbesondere der Gattung der Opera buffa mit ihrem hohen Unterhaltungsgrad und ebensolcher Anspielungsdichte, aber auch der Möglichkeit zu Spontaneität, Aktualität und Interaktion zugutekam.

Es bedarf daher weitgesteckter Wahrnehmungsmodi auf jene vielen Schichten musikkulturellen Handelns, unter denen *Figaro* als Ereignis (je nach Quellenlage, zumindest partiell) wieder erkennbar wird: In der Zusammenschau dessen, was das Wiener Publikum dieser Zeit erlebte und faszinierte, der Theaterusancen und -konventionen der Zeit,<sup>11</sup> welche Diskurse virulent waren,<sup>12</sup> welche Akteurinnen und Akteure auf und hinter den Bühnen standen,<sup>13</sup> wer vor, während und nach den Aufführungen am »Ereignis *Figaro* 1786« teilhatte, für welches Publikum (welche Publika?) in welchen Räumen gespielt wurde,<sup>14</sup> was dieses erwartete, womit dieses (nicht) vertraut war. Und da Komik immer auch mit Subversion in Verbindung steht, ist auch die Frage nach den intertextuellen Bezügen auf der Agenda, die in ihrem Verweischarakter subversives Potential bereithalten.<sup>15</sup> Überhaupt scheint es, dass Intertextuelles – also das textliche, musikalische, aber auch ereignishafte Aufeinanderweisen – eine weitreichendere Bedeutung für die Opera buffa hatte, als bislang angenommen.

---

*des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hg. von dens., Schliengen 2011, S. 7–10.

9 Vgl. Ignaz de Luca, *Wiens gegenwärtiger Zustand unter Josephs Regierung*, Wien 1787, S. 362; bzw. Johann Pezzl, *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt Wien, sammt ihrer kurzen Geschichte*, Wien 1809, S. 320.

10 Vgl. Johann Friedel, *Galanterien Wiens, auf einer Reise gesammelt, und in Briefen geschildert von einem Berliner*, Bd. 1, o.O. 1784, S. 18.

11 Unter dem Aspekt des »Spiels« beleuchtet dies Ingrid Schraffl im vorliegenden Band.

12 Vgl. dazu den Beitrag von Anke Charton in diesem Band.

13 Mit Bezug auf die Sängerinnen und Sänger vgl. dazu die Beiträge von Daniel Brandenburg, Thomas Seedorf und Carola Bebermeier im vorliegenden Band.

14 Vgl. dazu den Beitrag von Elisabeth Großegger in diesem Band.

15 Vgl. dazu die Beiträge von Tom Wappler und Thomas Betzwieser im vorliegenden Band.

Mit diesem Bündel an unterschiedlichen Perspektiven und Ansätzen steht die Frage im Raum, wie man den Ereignischarakter, den die *Figaro*-Aufführungen 1786 unzweifelhaft hatten, in seiner historischen Dimension genauer erkennen, beschreiben kann? Welche Quellen sind hilfreich, um den Interaktionsraum, in dem Partitur und Libretto sich befinden, das dichte Netz an Akteurinnen und Akteuren in den Blick zu nehmen? Wie fasst man dieserart Verflechtungen mit den Diskursen der Zeit, wie die Aushandlungsprozesse von Öffentlichkeit, Repräsentation, Stand, Geschlecht – und die schwierige Frage, wie all dies zusammenhängt oder auch disparat nebeneinandersteht?

Ein knapp gehaltener Versuch, die Herausforderungen dieser Komplexität an einer konkreten Szene durchzuspielen, führt ins Finale des Zweiten Aktes des *Figaro*. Hier wird ein sich stetig steigendes Spiel mit Gegensätzen in Szene gesetzt: platziert/deplatziert, sichtbar/unsichtbar, wissend/unwissend, verstellt/unverstellt, erhofft/unverhofft, präsentierend/repräsentierend ... Dieses Spiel lässt sich in Libretto und Musik aufzeigen, ist aber sicherlich auch in der szenischen Realisierung aufgegriffen und weitergeführt worden, auch wenn sich diese performative Ebene aufgrund ihres unmittelbaren, ebenso flüchtigen wie kontingenten Charakters nicht (oder kaum noch) aus den Quellen erschließen lässt. Anders formuliert: Erstaunlich wäre es, wenn ein in Text und Musik vorhandenes, derart dichtes Netz an Anspielungen auf das Spiel mit Gegensätzen *nicht* ins Szenisch-Situative übertragen worden wäre, zumal Da Ponte mit der Bemerkung über die »fast neue Art des Schauspiels«<sup>16</sup> einen deutlichen Hinweis auf Szenisches gibt. Die szenische Umsetzung, das Performative, muss mithin, so wenig es in Quellen greifbar werden kann, beständig mitgedacht werden.

Das Libretto entwickelt im Zweiten Akt des *Figaro* die Idee der Polyperspektive: Die Protagonisten beschreiben jeweils, wie sie die Situation – »la cosa« – sehen und einschätzen: klar oder verworren, gefährlich oder spielerisch ... »La cosa« wird zum Spielball zwischen den beteiligten Bühnenfiguren, der je nach Betrachtungswinkel, aber auch je nach genretypischer Situation, seinen Charakter wechselt. Damit verschränkt sich die Polyperspektive der Figuren mit den Theaterusancen und ihrer Genretypik. Ein Publikum, das Letztere (er)kennt, erhält dabei nicht nur eine weitere Wahrnehmungsebene, sondern wird gewissermaßen selbst Akteur: Im Erkennen der Genretypik wird eine Position möglich, die das Publikum zum Mitwissenden macht. Der Erfolg, den just das Finale des Zweiten Aktes beim Publikum hatte, spricht dafür, dass das Angebot, mitwissend selbst zum Akteur zu werden, angenommen wurde. Die Komplexität des

---

16 Aus den Memoiren von Lorenzo Da Ponte, s. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Anm. 2), S. 240.

Finales<sup>17</sup> wurde offenbar goutiert.<sup>18</sup> So ist etwa in den zeitgenössischen *Figaro*-Bearbeitungen nachvollziehbar, dass gerade auch das Finale des Zweiten Aktes in den Kommunikationsraum musikbezogenen Handelns prominent Eingang gefunden hat. Am 6. Mai 1786, also unmittelbar nach der Uraufführung am 1. Mai, erschien in der *Wiener Zeitung* die Ankündigung des Wiener Verlegers Torricella, dass Partitur, Klavierauszug und Streichquartett-Bearbeitung bei ihm zu erwerben seien,<sup>19</sup> und am 1. Juli 1786 – noch während der ersten Aufführungssequenz – erschien an gleichem Ort die detaillierte Anzeige des Verlegers Lausch,<sup>20</sup> wobei die hier annoncierten Preise für die einzelnen Nummern das Gewicht zeigen, das dem Finale des Zweiten Aktes beigemessen wurde. Auch die überlieferte Klavierquintett-Bearbeitung<sup>21</sup> bekräftigt die Bedeutung des Finales: Der gesamte Zweite Akt wurde in fünf Nummern bearbeitet (No. 9, 10, 11, 14 und 15), wobei das Finale (No. 15) vom schieren Umfang her mehr als zwei Drittel des Zweiten Aktes ausmacht.<sup>22</sup> Die Komplexität des Finales wird mithin in den Bearbeitungen nicht ausgespart, sondern, im Gegenteil, ausgestellt.

Ein genauerer Blick sei noch auf die Polyperspektive geworfen: Im Terzett Gräfin/Susanna/Graf (Zweiter Akt, Szene III, Nr. 14) beginnt jener Reigen an Polyperspektive und Genretypik, sich in der Komplexität steigernd bis zum Ende des Zweiten Aktes. Zunächst ist sich der Graf sicher (»chiarissima è la

17 Die Oper wurde insgesamt als durchaus komplex und damit als für das Publikum herausfordernd wahrgenommen: Lorenzo Da Ponte schrieb in seinen Memoiren über die »Verschiedenheit der Fäden« im *Figaro* und kommentierte so die potentielle Überforderung des Publikums, und auch in Rezensionen ist davon die Rede, dass das Publikum »am ersten Tage nicht eigentlich [wußte], wie es daran war« (aus der Rezension in der *Wiener Realzeitung* 28, vom 11. Juli 1786, in: Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Anm. 2), S. 244).

18 Bei der Generalprobe ist vom Applaus zum Finale des Zweiten Aktes – unter Anwesenheit Kaiser Joseph II. – die Rede, vgl. Eva Gesine Baur, *Mozart. Genius und Eros*, München 2014, S. 256.

19 »Bekannt mit dem vortrefflichen Geschmack des h. Publikums habe ich bereits geschickten Tonkünstlern die Ausführung eines Klavierauszuges sowohl, als auch in Quartetten für 2 Violin, Viola und Baß gesetzt, überlassen, und können die Herren Liebhaber ebenfalls gegen Bestellung binnen kurzer Zeit damit bedient werden; werden demnach alle diejenigen, die diese Opera auf eine oder die andere Art zu besitzen wünschen, ersucht, sich bey Zeiten vorzumerken, um sie dann vor allen andern, da um diese Oper bereits von umliegenden k.k. Staaten sowohl, als vom Auslande viele Nachfrage geschah, auf das genaueste bedienen zu können.« Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Anm. 2), S. 214. Inwiefern die rege Nachfrage auf Fakten beruhte oder lediglich nachfragefördernde Funktionen hatte, ist nicht bekannt.

20 Ebd., S. 242.

21 Musiksammlung der ÖNB, Signatur: Mus.Hs.11556 Mus. Die Bearbeitung stammt aus der so genannten »Kaisersammlung« (Musikaliensammlung Kaiser Franz I./II.).

22 Aufgenommen in die Bearbeitung des Finales wurden die Szenen VI, VII, IX, X und XI. Der Umfang des Finales (Violino Primo) umfasst 24 Seiten, während Nr. 9–Nr. 14 ca. 10 Seiten umfassen.

cosa«<sup>23</sup>), während die Gräfin die Sache als schrecklich wahrnimmt (»bruttissima è la cosa«). Susanna wiederum beginnt zu verstehen (»capisco qualche cosa«) und leitet damit eine neue, rationale Ebene im Gegensatz zu den starken Affekten ihrer Herrschaften ein. Sie beginnt daher zu handeln (Szene IV), verhilft Cherubino zur Flucht und ist damit in typischer Buffo-Manier handlungstreibende Kraft, während sich Graf und Gräfin weiterhin ebenso statisch wie kontroversiell gegenüberstehen (Szene V–VI): Mit den im Libretto pointiert dargebotenen Themen Ehre, Tod, Mut, Schicksal, Betrug, Eifersucht, Schwur, Würde, Rache, Schuld und Unschuld, Treue und Treulosigkeit werden große Themen und Affekte aufgerufen, musikalisch eingearbeitet in Rezitativ und Finale von Graf und Gräfin. Eine »große Szene« nach der Genretypik einer Opera seria, die sich allerdings gleichsam auflöst, als Susanna das Kabinett verlässt – zum Erstaunen des Grafen wie zum Amusement des Publikums, das, vertraut mit der Genretypik von Opera seria wie buffa, in die *zuschauergebundene Fokalisierung* übertritt.<sup>24</sup> Dieser Begriff, der Filmästhetik entlehnt, meint, dass durch die Art der Darstellung das Publikum mehr weiß als die (Film-)Figur. Übertragen auf die Szene VI könnte man davon sprechen, dass die akustische Formensprache der Opera seria und der Opera buffa das (um diese Formensprache wissende) Publikum in die Lage versetzt, mehr zu wissen als der Graf, und durch diese *Aurikularisierung* (auditive Aspekte der *Fokalisierung*) schlüpft das Publikum in eine ähnliche Rolle – nämlich handlungsleitend –, wie sie Susanna innehat, die einzige Figur in dieser Szene, die sich in *interner Fokalisierung* befindet. *Con ironia* kommentiert Susanna denn auch das Erstaunen ihrer Herrschaften (»confusa han la testa«), im *a parte*-Singen der drei ist sie übrigens die Einzige, deren keck triolische Deklamation die binäre Rhythmik in Orchester und den Stimmen der gräflichen Herrschaften, die nicht wissen, wie ihnen geschieht, irritiert. Dieses Herrin-der-Szene-Sein schwächt sich erst im Lauf der nächsten Szene (VIII) ab, wenn Susanna einen Teil ihrer Handlungsmacht – das Wissen über »la cosa« – an die Gräfin abgibt, sie in das Verwirrspiel einweihet. Damit verändert sich die Situation: Zwar spielt die Gräfin weiterhin im Modus des »großen Theaters« ge-

23 Alle Zitate aus dem Libretto sind den Szenen des Finales aus dem Zweiten Akt entnommen (NMA II/5/16/1–2).

24 Nach François Jost, der die *Okularisierung*, also die visuellen Aspekte der fokalisierenden Wahrnehmung beim Film untersucht, sind vier Typen zu unterscheiden: 1. *Null-Okularisierung* (das Bild ist unabhängig von den Figuren, es ist außerhalb der Handlungslogik und des Wissens von Figuren begründet), 2. *Interne Okularisierung* (das Publikum weiß genauso viel wie der Charakter im Film), 3. *Externe Okularisierung* (der Filmcharakter weiß mehr als das Publikum, da das, was er sieht/betrachtet/wahrnimmt, dem Publikum nicht zu sehen gegeben wird), 4. *Zuschauergebundene Okularisierung* (das Publikum weiß mehr als der Charakter im Film). Vgl. François Jost, *L'œil caméra: entre film et roman*, Lyon 1987. Vgl. zu *Fokalisierung* und *Okularisierung* darüber hinaus Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin und New York 2011, insb. S. 119–132.

genüber ihrem Ehemann, das Publikum wird aber gewahr, dass die Gräfin von der Unwissenden zur Mitwissenden geworden ist, sodass für sie »la cosa« nunmehr ebenfalls ein Spiel ist, während für den Grafen die Verwirrung über die Zusammenhänge steigt: Er, der kurz zuvor »la cosa« für »chiarissima« gehalten hatte, gesteht nun: »confuso pentito« und stürzt in die Rolle des Schuldigen, der auf Vergebung hofft (»abbiate pietà«). Während sich der Graf auf dem Höhepunkt der Verwirrung bzw. des Verwirrspiels befindet, reflektiert Susanna, die weiterhin handlungstreibende Figur, eine andere Ebene der »cosa«: Zwar ist sie sich ihrer Sache auf der Ebene des Spiels-im-Spiel sicher, doch als Bühnenfigur kommentiert sie: »Cogl'uomin signora, / Girate, volgete, / Vedrete che ognora / Si cade poi là«. Dieser Kommentar verweist auf einen neuerlichen Wechsel in der *Fokalisierung*, sie wird multipel. Wenn Figaro nunmehr (Szene IX) hinzukommt, steigert sich die Komplexität – und damit auch die Gefahr des Scheiterns des Spiels-im-Spiel: »la cosa«, so bekräftigen die Gräfin, Susanna und Figaro durchaus mehrdeutig, »è scabrosa« und offenen Ausgangs. Musikalisch ist hier – im Vergleich mit dem *a parte*-Moment der Szene VII – ein (wiedererkennbar) vergleichbares und doch (*variatio delectat!*) anderes Konzept in Musik gesetzt: Wieder singen zwei »Parteien« nebeneinander, doch während die Gräfin, Susanna und Figaro am glücklichen Ausgang ihrer »cosa« tüfteln und dazu *sotto voce* eine schlichte repetierende Achtel-Figur intonieren, greift der Graf, ebenfalls *sotto voce*, die repetierenden Achtel auf und führt sie in artigen Dreiklangsbrechungen zu Ende, wobei er sein eigenes »Kartenspiel« in der Hand halten zu können glaubt (»Con arte le carte / Convien qui scoprir«). Die Musik stützt hier die Konfusion: Hat der Graf doch das letzte Wort? Dass die Theaterkonvention des *lieto fine* als Fluchtpunkt der Handlung aufgerufen wird (Figaro: »Per finirla lietamente / E all'usanza teatrale«), verweist aber einmal mehr auf die Doppelbödigkeit, mit der um das aktive, mit Genrekonventionen vertraute Publikum geworben wird. Gewissermaßen als Gegenentwurf zur theatralen Lösung der »cosa« ruft der Graf in der *ultima scena* die juristische Ebene auf (»Io son qui per giudicar«). Auch dies stellt sich als eine Facette der »cosa« dar, allerdings verweisend auf die konkrete Rolle des Adels als Patrimonialgerichtsbarkeit, eine Ebene, die freilich durch das latente Thema des *ius primae noctis* eine besondere Nuance erhält.<sup>25</sup> Damit ist eine weitere Wahrnehmungsebene eingeführt, denn außerhalb des Bühnenraumes, im Publikum, befinden sich vorwiegend jene, die

25 Dass im September 1786, also noch während der ersten Aufführungsserie der Oper, Kaiser Joseph II. im Handbillet an seinen Obersthofmeister Franz Xaver Fürst von Orsini-Rosenberg mit dem Begriff »droit de seigneur« operierte, ist vor diesem Hintergrund (zumindest) ein intertextuelles Spiel des Kaisers mit dem Sujet des *Figaro* und den beteiligten Akteuren, hier insbesondere mit der Sängerin Luisa Laschi (Gräfin) und dem Sänger Francesco Domenico Mombelli. Vgl. dazu auch den Beitrag von Carola Bebermeier im vorliegenden Band.

Patrimonialrecht gegenüber Untergebenen realiter innehaben. Das Publikum – in Wien mit erkennbar starker aristokratischer Präsenz<sup>26</sup> –, eben noch aktiv in *zuschauergebundene Fokalisierung* eingebunden, erlebt nunmehr einen neuerlichen Perspektivenwechsel, weg vom Theatralen und hin zur Spiegelung möglicher Alltagssituationen. Damit ist der Kulminationspunkt des Finales des Zweiten Akts erreicht, die *Fokalisierungen*, Perspektiven und Ebenen im Kommunikationsraum Theater gründlichst ineinander verschränkt.

Die Komplexität des Finales wäre im Grunde eine einzige Überforderung für das Publikum, wenn nicht alle Beteiligten (auf und neben der Bühne sowie im Zuschauerraum) über Erfahrungswissen verfügten, das diese Komplexität umsetzbar, verstehbar, ja noch mehr: lustvoll erlebbar machte. Aus der Komplexität entsteht ein ästhetischer Reiz. Dieser wird (zumindest in Ansätzen) über die Vergegenwärtigung des Erfahrungswissens decodierbar, auch wenn Erfahrungswissen historisch besonders schwer greifbar ist, nicht nur, weil es hochgradig kontingent ist, sondern auch, weil es nicht selbstverständlich in historische, auswertbare Quellen fließt.

Eine Möglichkeit, historisches Erfahrungswissen bedingt beobachten zu können, besteht darin, sich methodisch so aufzustellen, dass das musikkulturelle Handeln aller am ›Ereignis *Figaro* 1786‹ Beteiligten in den Blick genommen wird. Lange war die musikhistoriographische Vorstellung von Akteuren der Musikgeschichte fokussiert auf Komponisten,<sup>27</sup> in zweiter Reihe dann auch (insbesondere in der Opernforschung) auf Librettisten. Dass damit für einige Bereiche der Musikkultur, darunter insbesondere auch die Operngeschichte, der Fokus allzu eingeschränkt war, zumal er sich als Rückblick späterer Denkprämissen vorstellt, in dem die musikalische Autorschaft eine andere Bedeutung erlangte als sie im 18. Jahrhundert üblich war, hat die jüngere Opernforschung längst und zu Recht kritisiert. Thomas Seedorf und Daniel Brandenburg etwa haben in ihrem 2011 herausgegebenen Band ›*Per ben vestir la virtuosa*‹. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* die Rolle der Sängerinnen und Sänger für die Opernkultur der Zeit neu konturiert: in ihrer Bedeutung, aber auch in den Interdependenzen zum Komponierten. Die

26 Während der Adel (3%) und die Schicht der höheren Beamten sowie des gehobenen Bürgertums (4%) zusammen nur sieben Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachten, lag ihr Anteil an den jährlichen Besucherzahlen des Burgtheaters bei rund 90 Prozent. Für diese ungleichen Verhältnisse waren nicht zuletzt die hohen Eintrittspreise ausschlaggebend. Vgl. Otto G. Schindler, »Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära: Versuch einer Strukturbestimmung«, in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, hg. von Margret Dietrich, Wien 1976, S. 11–95, hier S. 92.

27 Zur Konzeption musikalischer Autorschaft im Kontext musikwissenschaftlicher Wissensproduktion vgl. auch Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel u. a. 2015, insb. das Kapitel »Der Komponist als Autor«, S. 20–33.

Kleid-Metapher – *per ben vestir la virtuosa*, also komponieren, um die Gesängskünstlerin gut einzukleiden – ist dabei keine rhetorische Floskel oder gar Petitesse, sondern umschreibt auf besonders eindrückliche Art und Weise eines der Grundprinzipien der Oper im 18. Jahrhundert, das dem gegenwärtigen Repertoire-Opernbetrieb zwar weitgehend fremd geworden ist, das aber besonders überzeugend ermöglicht, über den Ereignischarakter der Oper im 18. Jahrhundert nachzudenken. Darüber hinaus kann dieser Ansatz zum Anlass dienen, weitere musikkulturell Handelnde in eine Neuperspektivierung des soziokulturellen Geflechts ›Oper‹ zu inkludieren, eine Neuperspektivierung, die die Hierarchien und Interdependenzen zwischen den Akteurinnen und Akteuren ebenso in den Blick nimmt wie deren Konsequenzen für die aufgeführte Musik.

Zur Inklusion von Beteiligten gehört ebenso, dass diejenigen Akteurinnen und Akteure, die hier – neu oder bekanntermaßen – in den Blick genommen werden, nicht in einer funktionsreduzierten Weise wahrgenommen werden sollten: Es läuft den musikhistorischen Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts zuwider, Personen in ausschließlich *einer* Funktion zu berücksichtigen. Insbesondere das komplexe soziokulturelle Gefüge der Oper um 1780 kennt solche Art der Reduktion nicht. Mozart war eben nicht nur als Komponist am ›Ereignis Figaro 1786‹ beteiligt, sondern mindestens auch als dessen musikalischer Leiter (der ersten beiden Aufführungen), Francesco Bussani war nicht nur in zwei Bass-Partien im *Figaro* beschäftigt (Bartolo und Antonio), sondern qua Amt auch für Kostüme und Dekorationen verantwortlich. Und eine Sängerin wie Celeste Coltellini war nicht nur auf der Bühne als Primadonna singend und spielend tätig, sondern sie war auch Trägerin von Kulturtransfer (insbesondere zwischen Neapel und Wien) und darüber hinaus zeichnerisch tätig: Sie fertigte u.a. Stichvorlagen an und partizipierte damit an einer weitverbreiteten visuellen, erinnerungskulturellen Praxis,<sup>28</sup> vor allem aber – für Musikwissenschaft und Opernforschung besonders interessant – zeichnete sie mit dem Blick einer Akteurin: Sie kannte die Entstehungs- und Probenprozesse, Aufführungen, Zusammenkünfte, Diskussionen vor und hinter der Bühne aus erster Hand und zeichnete sie. Damit sind ihre Skizzenbücher Quellen besonderer Art und insbesondere für den *Ereignischarakter* von Bühne und Oper bedeutsam.<sup>29</sup>

28 Ob das Portrait, das Coltellini im Rahmen ihres Wiener Skizzenbuches zeichnete, Mozart darstellt, wird diskutiert in: Carola Bebermeier und Melanie Unseld, »Primadonna mit Skizzenheft. Celeste Coltellini trifft Wolfgang Amadé Mozart in Wien«, in: *Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender*, hg. von Susanne Rode-Breyman, Hannover 2015, S. 171–186.

29 Vgl. dazu auch Carola Bebermeier, *Celeste Coltellini (1760–1828) – Lebensbilder einer Sängerin und Malerin*, Köln u.a. 2015.

Diese Innensicht auf Produktionsprozesse war dem zeitgenössischen Publikum zwar nicht in Form der Skizzenbücher von Celeste Coltellini bekannt, aber doch auch nie gänzlich verborgen. Selbstverständlich drangen Informationen über Sängerinnen-Verträge, Kabalen hinter der Bühne, Produktionsschwierigkeiten etc. nach außen, wurden diskutiert, kommentiert, belächelt oder auch karikiert. Auch davon ist ja im Finale des Zweiten Aktes die Rede, wenn »la cosa« in die richtigen Bahnen gelenkt werden soll und sich doch immer wieder die Ebenen von Theatralität und Bühnenrealität vermischen, noch dazu mit Menschen, deren Sänger-/Sängerinnen-Existenz auch hinter und neben der Bühne als Metaebene des Bühnengeschehens mitgedacht werden kann. Die beobachtbare Komplexität des Finales ergibt sich daher nicht zuletzt aus dem möglichen Zusammendenken mehrerer Ebenen, darunter das Spiel-im-Spiel (»la cosa«), die theatrale Form (Opera buffa) und die Alltagsrealität der an dieser Form Beteiligten: »La cosa Storace«, also die Diskussionen um das Engagement der Nancy Storace (Susanna), war in vollem Gange, und das Wiener Publikum hatte durchaus die Gelegenheit, die Rolle der Susanna mit der Situation der Sängerin Storace zusammenzudenken. Damit sei nicht gesagt, dass Da Ponte und Mozart diese Interpretation besonders nahelegten, gar favorisierten. Die Blickrichtung an dieser Stelle ist eine andere: Sie geht von denjenigen aus, die das »Ereignis *Figaro 1786*« erleben, bei dem auf der Bühne eine Sängerin singt und agiert, deren reale Situation als Sängerin (protegiert oder nicht-protegiert vom Kaiser) auch jenseits der Bühne diskutiert wurde. Das Publikum konnte sich mithin seine eigene Perspektive auf das Bühnenergebnis konstruieren – und jede/r im Publikum diese nochmals individuell formen.

Nach den Beteiligten am »Ereignis *Figaro 1786*« zu fragen, heißt mithin, den personellen Radius zu erweitern, dabei die Vielfalt des musikkulturellen Handelns der Einzelnen genauer zu berücksichtigen und darüber hinaus die Kommunikationsachse Bühne/Publikum sowie die Bezugsräume außerhalb des Theaters nicht außer Acht zu lassen.

Doch was ist unter musikkulturellem Handeln zu verstehen? Ausgehend von Susanne Rode-Breymanns Überlegungen zum Ansatz des musikkulturellen Handelns, die sie aus dem Gegenstand Musik und der musikwissenschaftlichen Genderforschung entwickelt,<sup>30</sup> scheint es produktiv zu sein, zu dieser genuin musikwissenschaftlichen Perspektive den interdisziplinär-praxeologischen Ansatz hinzuzudenken,<sup>31</sup> wobei hier – aus der Vielfalt denkbarer Wege – auf das zurückgegriffen sei, was Thomas Alkemeyer, Nikolaus Buschmann und Matthias Michaeler 2016 formuliert haben.

30 Vgl. dazu auch Susanne Rode-Breymann im vorliegenden Band.

31 Weiteres dazu auch im Aufsatz von Tom Wappler im vorliegenden Band.

Praktiken lassen sich auf zweierlei Weise verstehen: Zum einen als kulturell geformte Muster, gewissermaßen als identifizierbare Einheiten, deren Strukturiertheit und Beständigkeit den/die Einzelne/n als Erfüllende/n dieser Ordnung denken. Zum anderen werden Praktiken als unsichere Vollzugsgegenwart gedacht, deren Kontingenz bewältigt werden muss, sodass praktisches Wissen und Kreativität dem Einzelnen abverlangt werden. Beide theoretischen Sichtweisen auf Praktiken aber, so Alkemeyer, Buschmann und Michaeler, sind – in ihrer Ausschließlichkeit – kaum der Komplexität von realen Praktiken gewachsen. Denn Praktiken haben von beidem etwas: Sie können sich, unterschiedlich intensiv ausgeprägt, auf kulturell geformte Muster stützen, aber innerhalb dieser Muster ist selbstverständlich Veränderung möglich. So schlagen die drei Autoren das Mitdenken dieser Ambivalenz vor und fassen dies theoretisch in einer Doppelperspektive zusammen, die das Geformtwerden durch Muster *und* das eigenwillige Heraustreten aus diesen Einpassungen gleichberechtigt denkt. Sie führen dabei zwei Perspektiven ein, die »Theaterperspektive« und die »Teilnehmerperspektive«, zugegebenermaßen zwei Begriffe, die – auf das Feld des Musiktheaters angewandt – verwirren können. Zu denken sind die beiden Begriffe an dieser Stelle aber soziokulturell, und dem »stage-setting character«, den Praxistheorien immer wieder für das allgemeine Handeln betonen, wäre dort, wo es um tatsächliches Auf-die-Bühne-Bringen geht, noch eine weitere, performative Ebene hinzuzufügen. Theaterperspektive im praxeologischen Zusammenhang meint, dass die »Regelmäßigkeit und Strukturiertheit von Praktiken« in den Blick genommen werden können (Blick von außen/Praktik), während die Teilnehmerperspektive die Praxis als »ein unsicheres Geschehen, dessen Kontingenz von den Teilnehmern situativ bewältigt werden muss«, denkt (Blick von innen/Praxis). Dieses (dann auch methodisch zu fassende) Wechselspiel scheint insbesondere für die Beobachtung des Ereignischarakters einer Opera buffa geeignet, die mit dem Bruch von Bühnenkonventionen spielt, die Opera buffa *ist* und dieses kulturelle Muster zugleich *kommentiert*, die das Theatrale selbst zum Gegenstand hat und nicht zuletzt im ereignishaften Austausch zwischen Bühne und Publikum gedacht werden muss. Mit anderen Worten: Das ›Ereignis Figaro 1786‹ ist Muster (Konventionen der Opera buffa, Publikumsverhalten im Wiener Burgtheater der 1780er Jahre, berufliches und soziales Image der Primadonnen etc.) und zugleich ebenso unsichere wie variable Vollzugsgegenwart (die steigende Qualität der musikalischen Aufführung, die unterschiedlichen Kommentare eines Aufführungsbesuchers wie Karl von Zinzendorf,<sup>32</sup> die stimmliche

32 Vgl. dazu auch Sarah Nagel, *Sängerinnen des Wiener Burgtheaters in den Tagebüchern von Karl von Zinzendorf. Eine Quellenlektüre vor dem Hintergrund der Opernkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Unveröffentlichte Master-Arbeit, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2016.

Disposition der Sängerinnen und Sänger am jeweiligen Abend der Aufführung etc.).

Praktiken sind mithilfe dieser Doppelperspektive nicht als routinierte Vollzüge zu denken, sondern als »reflexive Prozesse des Ordnen und Umordnen der Gemengelage eines sozialen Gefüges [...]. Sie formen sich als je besondere Praktiken (eine Vorlesung halten, Fußballspielen etc.) in der situationsgebundenen Eigendynamik der Praxis aus, in der verschiedene Partizipanden – Körper, Räume, Objekte, Regeln, Sprache usw. – in einem fortlaufenden Prozess wechselseitig sich veranlassender wie limitierender verkörperter Aktionen [...] eine figurative Beziehung [...] hervorbringen.«<sup>33</sup> Diese Melange aus Ordnen und Umordnen, konkret gestaltet durch reflexive (und künstlerische) Prozesse, beeinflusst aber auch durch (durchaus kontingente) Eigendynamiken, jeweils entlang verkörperter Aktionen, scheint für die Betrachtung von Musiktheaterereignissen besonderen Erkenntnisgewinn bereitzuhalten: Das Auf-der-Kante-Gehen zwischen Regel und Regelbruch, zwischen Theaterkonvention, deren Um-/Ordnung durch Da Ponte und Mozart, aber auch deren »wechselseitig sich veranlassende[n] wie limitierende[n] verkörperte[n] Aktionen« im konkreten Vollzug, wenn Francesco Benucci (Figaro), Nancy Storace (Susanna), Stefano Mandini und Luisa Laschi (Graf und Gräfin) auf der Bühne sind und die ihnen zgedachten und für sie kompositorisch maßgeschneiderten Rollen singend verkörpern, ist unter diesem Denkansatz in seinen Interdependenzen gut zu beleuchten. Es denkt dabei auch das Prozessuale mit, das nicht nur als Verlauf eines Opernabends verstanden werden will, sondern auch als Prozess des Entstehens (Kontingenz der Beteiligten,<sup>34</sup> Zusammenhang von Sänger/innenprofilen und Kompositionsprozess, Bühnenrealisationsprozess etc.), als Prozess der intertextuellen Bezugnahmen, als Prozess der Aufführungssequenzen, mithin dessen, was dadurch einem Publikum zu sehen und zu hören gegeben wird, das die Oper (möglicherweise) mehrfach sieht, erlebt, hört ... – und jedes Mal eine andere, im Moment entstehende, sich in den Dispositionen des Abends ermöglichte Realisierung der Ordnung und Um-Ordnung erlebt.<sup>35</sup>

33 Thomas Alkemeyer, Nikolaus Buschmann und Matthias Michaeler, »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, hg. von Thomas Alkemeyer, Volker Schürmann und Jörg Volbers, Wiesbaden 2015, S. 25–50, hier S. 29.

34 So musste Mozart während der Entstehung des *Don Giovanni* offenbar umdisponieren: Mutmaßlich war Celeste Coltellini als Primadonna vorgesehen, was sich aufgrund ihrer verspäteten Ankunft in Wien 1788 aber zerschlug. Vgl. dazu Carola Bebermeier, *Celeste Coltellini* (Anm. 29), Köln u.a. 2015, S. 187.

35 Zur Umsetzung dieses Ansatzes für die Historik vgl. auch Lucas Haasis und Constantin Rieske, *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, Paderborn 2015.

Die »je besonderen Praktiken« wären damit u. a. allgemein die Genretypik der Opera buffa in Wien, aber auch die durch die kaiserliche Intendanz geregelten Aufführungspraktiken, die der Kaiser noch während der ersten Aufführungssequenz modifizieren ließ,<sup>36</sup> oder auch die Tanzpraktiken, die gerade im *Figaro* aber, aufgrund der Möglichkeit, insbesondere in der »situationsgebundenen Eigendynamik der Praxis« in ihrem subversiven Potential buchstäblich ausgespielt werden zu können, zu Eingriffen in der Aufführung führten. Diese »situationsgebundene Eigendynamik der Praxis« wäre in den jeweiligen Aufführungen sowie den Aufführungssequenzen zu erkennen, wozu auch das Nicht-(mehr-) Aufgeführte – etwa das Auslassen des *Fandango* im Dritten Akt<sup>37</sup> – gehört. Schließlich gehören zu den »verschiedenen Partizipanden – Körper, Räume, Objekte, Regeln, Sprache usw.« – die Beteiligten in ihren jeweiligen Funktionen, Rollen, momentanen Dispositionen, aber auch der Opernraum, die Gestimmtheiten des Publikums, dann auch Theaterkonventionen (auf und neben der Bühne), die zur Aufführung gebrachte Musik, das Libretto, die Kostüme, das Gelungene und weniger Gelungene, das jeder Aufführung eigen ist – mithin das, was das ›Ereignis *Figaro* 1786‹ genannt werden kann.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes begeben sich auf den Weg, der Komplexität des ›Ereignis *Figaro* 1786‹ auf die Spur zu kommen: Erprobt werden dabei Korrektive und neue Perspektiven, vielfach auch die Beschreibung jener praxeologischen »Theaterperspektive«, die das momenthaft-individuelle Handeln innerhalb jener »Spielregeln« umso plastischer erscheinen lassen kann. Die Texte gehen auf die Vorträge im Rahmen des Symposiums »*La cosa è scabrosa*«. *Musikkulturelles Handeln auf den Opernbühnen in Wien um 1780. Symposium zu Wolfgang Amadé Mozarts und Lorenzo da Pontes »Le nozze di Figaro«* zurück, das im Juli 2015 von der Universität Oldenburg in Kooperation mit dem Oldenburgischen Staatstheater veranstaltet wurde.

Weder das Symposium noch dieser Band hätten ohne eine ganze Reihe helfender Hände entstehen können. Zunächst danken wir daher sowohl dem Ministerium für Wissenschaft und Kultur Niedersachsen als auch der Mariann Steegmann Foundation für großzügige finanzielle Unterstützung zur Durchführung des Symposiums. Der Mariann Steegmann Foundation sei ferner herzlich für die Übernahme der Druckkosten dieses Bandes gedankt. Für die freundliche Zusammenarbeit, die uns die Möglichkeit und Notwendigkeit der Bezugnahme

36 Vgl. die Verfügung Kaiser Josephs II., dass keine Arie mit mehr als zwei SängerInnen wiederholt werden dürfe. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Anm. 2), S. 241.

37 Vgl. dazu Dorothea Link: »The Fandango Scene in Mozart's *Le nozze di Figaro*«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 133/1 (2008), S. 69–92.

von Wissenschaft und Praxis verdeutlicht hat, danken wir dem Oldenburgischen Staatstheater, vor allem seiner Dramaturgin Steffi Turre. Einen geeigneteren Veranstaltungsort als die Probebühne des Theaters hätten wir für das Symposium nicht finden können. Dass aus gesprochenen Worten publizierbare Texte werden, ist nicht selbstverständlich. Wir danken daher allen Autorinnen und Autoren besonders herzlich für die Mühe der Verschriftlichung ihrer Gedanken und Jannek Boomgarden (Oldenburg) und Sophie Zehetmayer (Wien) für unermüdliche Korrekturarbeit am Manuskript. Wir freuen uns, dass dieser Band ein Teil der Reihe »Musik – Kultur – Gender« beim Böhlau-Verlag geworden ist. Den Reihenherausgeberinnen sei hiermit unser herzlicher Dank ausgesprochen, ebenso dem Verlag, insbesondere Johannes van Ooyen.

Wien und Köln, im Sommer 2017

Susanne Rode-Breymann

## Überlegungen zum Konzept »kulturellen Handelns«

I.

Im Kontext eines Symposiums über Wolfgang Amadé Mozarts *Le nozze di Figaro* über das Konzept »kulturellen Handelns« nachzudenken, ist ein Querstand, denn die Uraufführung dieser Oper von Mozart war eine der Geburtsstunden eines gegenteiligen Konzepts, des Genie-Konzepts. Die Oper enthalte »so viele Schönheiten, und einen solchen Reichtum von Gedanken, die nur aus der Quelle eines angeborenen Genie's geschöpft werden können«,<sup>1</sup> hieß es am 11. Juli 1786 in der *Wiener Realzeitung*. Damit war die Erzählfigur ›Genie‹ für Mozart in der Welt und hielt wenig später Einzug in die Mozart-Biographik. Franz Xaver Niemtschek verwandte den Geniebegriff mehrfach in seiner Biographie von 1798. Als wirkungsstarke Erzählfigur trat der Geniebegriff nun seinen Siegeszug in der Mozart-Biographik an. Das hat Melanie Unseld auf souveräne Weise in ihrer Habilitationsschrift *Biographie und Musikgeschichte* dargestellt.<sup>2</sup>

Hätten das 19. und 20. Jahrhundert nicht genügt, um es zu einer unumstößlichen Gewissheit zu machen, dass Mozart der Inbegriff des Genies ist, so hätte die Popkultur, die das Genie als marktfähiges Label aufgriff und ihm neuen Glanz gab, es endgültig geschafft: Im Mozartjahr 2006 war das Musik-Genie Mozart allgegenwärtig. Die Stadt Wien etwa verkündete im Internet: »Wien feiert das Genie«.

Es ist ein bewusster Querstand, im Kontext des Symposiums nicht das Genie-Konzept zu thematisieren, sondern das auf den ersten Blick diametral entgegengesetzte Konzept des kulturellen Handelns – anknüpfend an Mozarts Selbsteinschätzung, der im Briefwechsel mit seinem Vater während seiner Paris-Reise 1777/78 zu erkennen gibt, dass er sich seines Talents sehr wohl bewusst ist,

---

1 Nicole L. Immler, »The making of ...«. Überlegungen zur Biographieforschung aus der Perspektive der Kulturwissenschaften – eine Einleitung«, in: ›The making of...‹ *Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen*, hg. von ders., Innsbruck, Wien und Bozen 2009 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 11), S. 11–30, hier S. 20.

2 Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln, Weimar und Wien 2014 (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3).

Genialität jedoch nicht für sich reklamiert, sondern erklärt, er müsse »im Übrigen aber danach trachten [...], sein Alltagsleben in den Griff zu bekommen.«<sup>3</sup>

Anliegen des Symposiums, daran lässt der Untertitel »Musikkulturelles Handeln auf den Opernbühnen in Wien um 1780« keinen Zweifel, ist es, Mozart im kulturellen Kontext zu betrachten. Das Symposium fokussiert – zu Recht – anderes als das Genie, das außerhalb des gesellschaftlichen Kontextes steht, »von einem anderen Stern« kommt, wie Nikolaus Harnoncourt 2006 in seiner Festrede zur Eröffnung des Mozart-Jahres in Salzburg über Mozart sagte: »Ein Genie wie Mozart wird nicht, das ist – paff – wie ein Meteor aus dem Universum.«<sup>4</sup>

Wäre es so, könnten alle Musikhochschulen, zumindest deren Kompositionsabteilungen geschlossen werden, müssten sich nicht weiter um Unterricht und Studium bemühen, könnten einfach warten auf den nächsten Meteor: Das wäre eine schallende Ohrfeige für Leopold Mozarts pädagogische Begabung, eine schallende Ohrfeige auch für die europäische Kultur, aus der Mozart auf seinen Reisen so Vielfältiges aufgegriffen, weiterentwickelt und kreativ transferiert hat. In seinem Aufsatz »Mozarts Masken« oder »Trazom versus Mozart« wendet sich Kurt Palm denn auch entschieden gegen Harnoncourts Mozart-Huldigung mit einem Argument, das auch für mich Ausgangspunkt war, das Konzept kulturellen Handelns in den Fokus meiner musikhistoriographischen Arbeit, meines Forschens und Schreibens zu stellen: Palm schreibt, er halte Harnoncourts Aussagen »für höchst problematisch, weil sie von einem Geniebegriff ausgehen, der in letzter Konsequenz 99,99% der Menschheit zu schweigenden Bewunderern degradiert.«<sup>5</sup> Das wird diesen vielen Menschen in keiner Weise gerecht. Als Forschende und als Präsidentin einer Institution mit Studierenden, Lehrenden, Bühnenabteilung, Publikum in einer städtischen Kultur stellt sich mir Kultur vollkommen anders dar.

## II.

Institutionengeschichtliche Forschungen leiteten mich zum Paradigma »kulturellen Handelns«. Konkret: Für mein Buch über die *Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren*<sup>6</sup> las ich alle Protokolle, die zu eingereichten Opern verfasst und auf deren Grundlage die endgültige Annahme in den Spielplan oder Ablehnung getroffen worden waren. Kapellmeister waren die Begutachter. Logisch, so

3 Kurt Palm, »Mozarts Masken« oder »Trazom versus Mozart«, in: »The making of...« *Genie: Wittgenstein & Mozart* (Anm. 1), S. 195–203, hier S. 198.

4 Ebd., S. 196.

5 Ebd.

6 Vgl. dazu Susanne Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*, Tutzing 1994.

denkt man, denn sie können am besten die Qualität eines Musiktheaterwerks beurteilen. Und dann kam die Überraschung, weil sie kaum über das Komponierte schreiben, sondern die Bühnentauglichkeit an anderem, vor allem dem Sujet festmachen. Kurz gesagt: Das, was ich damals bei diesen Forschungen verstanden habe, ist: Musiktheatergeschichte ist kein Ergebnis komponierter Qualität (wobei es selbstverständlich ohne diese Qualität nicht geht), sondern ein Prozess mit vielen Beteiligten, vielen Mitentscheidenden, vielen Gatekeepern, die wir nicht mitdenken, wenn wir über den Kanon von Opern sprechen. Es ist keinesfalls immer Resultat kompositorischer Qualität, ob Opern nach der ersten Aufführung im Spielplan bleiben oder nachgespielt werden. Es kann auch das Ergebnis von Konkurrenzen kulturell Handelnder sein, dass Opern keine weitere Aufführungschance haben: Die Oper von Komponist A kann schlechter besetzt und in schlechterer Bühnenausstattung gegeben werden als die Oper von Komponist B, für dessen Oper alles aufgeboten wird, was das Opernhaus nur zu bieten hat, so dass die Beeindruckung des Publikums sicher ist. A verschwindet dann rasch von den Brettern, B findet Eingang ins Repertoire. A ist wenig später vergessen und bräuchte den großen Impuls einer Wiederentdeckung, B wird wiederholt, wächst dem Publikum ins Ohr und ans Herz, so dass sich der Kreis zwischen Kennen, Mögen und Wichtigfinden schließen kann.

Von hier aus habe ich weitergedacht – und dies verstärkt im Zuge der Beschäftigung mit einer weit aus dem Blick gefallenen Gruppe von kulturell Teilhabenden, nämlich den Frauen. Das hat mich zum Konzept des kulturellen Handelns geführt. Zunächst ging es darum, »Leistungen von musikkulturell handelnden Frauen überhaupt sichtbar und ihre Ausgrenzung bewusst zu machen sowie die gesellschaftlichen Repressionen darzustellen, durch die der Entfaltung und Professionalisierung musikalisch begabter Frauen enge Grenzen gesetzt waren. Die in diesen Zusammenhängen formulierte grundlegende Kritik am weitgehend männlich geprägten musikalischen Kanon [...] sowohl der traditionellen Musikwissenschaft als auch innerhalb des Musiklebens westlicher Gesellschaften regte dabei zahlreiche Studien zu abendländischen Komponistinnen an [...]. Anliegen dieser Publikationen war zunächst die Sichtbarmachung weiblicher Teilhabe am musikkulturellen Leben der Vergangenheit und der Gegenwart«.<sup>7</sup>

Das Konzept kulturellen Handelns, so möchte ich zunächst zusammenfassen, ist ein wissenschaftskritisches und kulturkritisches Konzept, das auf Enthierarchisierung und Dezentrierung zielt und in Geschichte und Gegenwart Menschen aus jener Gruppe sichtbar macht, die Kurt Palm in den Blick genomme-

7 Nina Noeske, Susanne Rode-Breymann und Melanie Unseld, Art. »Gender Studies«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Supplement*, Kassel usw. 2008, Sp. 239–251, hier Sp. 240 f.

nen hat, also jene 99,99% der an Kultur beteiligten Menschen. Das Konzept kulturellen Handelns ist eine kulturwissenschaftliche Perspektive, getragen von demokratischem Interesse an der Vielfalt kulturell Beteiligter und basierend auf Überlegungen zur kulturellen Nachhaltigkeit, die mehr als nur 100 Meisterwerke in die Zukunft zu tragen in der Lage ist.

1. Das Konzept kulturellen Handelns rückt die im Schatten der ›Genies‹ stehenden Teile der künstlerisch tätigen und Kultur rezipierenden Menschheit ins Licht, bricht das musikhistoriographische Hierarchiegefälle dieser Akteure und Akteurinnen innerhalb kultureller Systeme auf und vermisst deren Relationen zueinander neu, denn es stimmt nur im Mythos, dass der Komponist über dem Sänger steht – und der Beleuchter ist für Funktionieren und Erfolg auf der Opernbühne ebenso unverzichtbar wie Menschen, die das hören und sehen wollen. Unter dieser Perspektive werden Personen/AkteurInnen zu sinnvollen Forschungsgegenständen.

2. Das Konzept nimmt nicht das Artefakt, den Gegenstand, das herausgehobene Meisterwerk in den Blick, sondern das fortwährende Geschehen, die Träger und Trägergruppen von kulturellen Erfahrungs-, Geschehens- und Entscheidungsprozessen. Unter dieser Perspektive ergeben sich Querschnittsthemen wie etwa die Betrachtung einer Spielzeit (1783/84). So beliebt das Thema Mozart-Opern bei den von mir an der Kölner Musikhochschule abgenommenen Lehramts-Staatsexamina war, so wenig konnten die AbsolventInnen meist erläutern, ob oder inwiefern Mozarts Opern in ihrer Zeit denn ›besonders‹ waren.

3. Das Konzept bricht die Wertesicherheit über das Wichtige/Wertvolle und das Nichtwichtige/Nichtwertvolle auf und lenkt den Blick auf die Prozesse, innerhalb derer Einigung über das Wichtige erzielt wurde, im Symposium repräsentiert durch Überlegungen zur Geschichtsschreibung und Inszenierung, also den beiden zentralen Aktualisierungs- und Vermittlungsinstanzen durch die Jahrhunderte seit der Uraufführung von *Le nozze di Figaro*.

Auf diese Aspekte sei im Folgenden mit einigen weiteren Überlegungen eingegangen.

#### Ad 1. Enthierarchisierung: kulturelle Teilhabe von vielen

In den weiten Landschaften der Musikkultur wurde und wird so vieles übersehen und geringgeschätzt: Musikwissenschaft interessierte und interessiert sich für geniale Komponisten (Männer) und ihre Schöpfungen und für herausragende Interpreten (Männer, dann und wann eine Frau). Darüber hinaus scheint es kaum noch Wichtiges für die Musikkultur gegeben zu haben und zu geben. Aber Musikgeschichte ist nicht nur die Geschichte von Komponiertem. Vielmehr wird sie auch von denen produziert, die Werke aufführen, die Werke hören, sich um ihre mediale Verbreitung Verdienste erwerben oder die durch Mäzena-

tentum (heute sagen wir Kultursponsoring) ein kulturförderndes Umfeld schaffen.

All das ist kulturelles Handeln<sup>8</sup>, und auf diesem Gebiet taucht seit der Frühen Neuzeit auch eine Vielzahl von musikalisch aktiven Frauen auf. Auch hier haben wir mit den Komponistinnen und den Musikerinnen längst nicht alle Frauen im Blick, die für die musikalische Kultur wichtig waren: Es gab Sammlerinnen, es gab musikalische Bildung weitergebende Frauen (sowohl Kinder erziehende Mütter als auch Lehrerinnen), es gab Instrumentenbauerinnen und Druckerinnen, die etwa in Nürnberg »erstaunlich häufig am Buchdruck« und d. h. auch am Druck von Musikalien, Gesangbüchern und Liedflugschriften beteiligt waren.<sup>9</sup>

Das Forschen über und Einschreiben von mehr Akteuren und Akteurinnen als nur den im Kanon verankerten »Meistern« ist inzwischen etabliert. Unterdessen haben wir Bücher zu Mozart, zu Salieri und den Frauen um Mozart, die der Rowohlt-Verlag dann doch unter dem falschen, eben doch hierarchisch auf Mozart bezogenen Titel *Mozarts Frauen*<sup>10</sup> verkaufte. Aber vergegenwärtigen wir uns, welcher Schritt es z. B. war, als Volkmar Braunbehrens 1989 mit *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts*<sup>11</sup> herauskam. Solche Bücher waren und sind musikhistoriographische Errungenschaften. Allerdings ist mit ihnen nur ein Teil der Aufgabe gelöst, und zwar der Teil, in dem es um namentlich bekannte Personen geht, über die sich auf der Grundlage von mehr und weniger vielen personalen Quellen forschen lässt.

Hinzu kommt – insbesondere bei Opern – der andere Teil der Aufgabe, die unter ästhetischer Perspektive gestellte Frage nach weiteren kulturell Handelnden, für die sich in aller Regel keinerlei personale Quellen ausfindig machen lassen, wie z. B. im Falle des schon erwähnten Beleuchters.

Das möchte ich unter Bezug auf Gernot Böhmes »Atmosphäre« aufrufen. Er konstatiert, dass die Ästhetik »schnell zu einer Theorie der Künste und des Kunstwerks geworden« sei und sich im Zuge dessen eine »stark normative Orientierung«<sup>12</sup> herausgebildet habe: »Es ging nicht bloß um Kunst, sondern um die eigentliche, die wahre, die hohe Kunst [...], um das Kunstwerk von Rang.«<sup>13</sup>

8 Vgl. dazu Susanne Rode-Breymann, »Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen«, in: *History/Herstory. Alternative Musikgeschichten*, hg. von Annette Kreuztigger-Herr und Katrin Losleben, Köln, Weimar und Wien 2009 (Musik – Kultur – Gender 5), S. 186–197.

9 Vgl. dazu Susanne Rode-Breymann, »Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung«, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hg. von ders., Köln, Weimar, Wien 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 269–284.

10 Melanie Unseld, *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe*, Reinbek bei Hamburg 2005.

11 Volkmar Braunbehrens, *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts*, München und Zürich 1989.

12 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995, S. 24.

13 Ebd., S. 24 f.